

المكتبة الثقافية

١٥٤

كمال عبد

الدار
المصرية
للتأليف
والترجمة

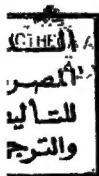
١٥٤٩

المكتبة الثقافية

١٥٤

المسرح الاشتراكي

كمال عيّد



١ أبريل ١٩٦٦

توزيع

مكتبة مصر

٣ شارع كامل مصطفى - النجيلة، القاهرة

تليفون : ٩٠٨٩٢٠ — ٩٠٥١٤٧

المقدمة

« نشأ المسرح الاغريقي نشأة جماهيرية ويحاول المسرح الاشتراكي اليوم الوصول لنقطة البدء » .

القرن الخامس قبل الميلاد هو العصر الذهبي للمسرح الاغريقي (اليوناني) حيث دأب الشعراء على تقديم اشعارهم ومسرحياتهم في المدرج الكبير الذي كان دائما مكتظا بالثلاثين ألف متفرج ، وكان العرض يتكون من أربع درامات وكان يستمر لثلاثة أيام متوالية ، وترك اسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيديز للشعب اليوناني ما يقرب من ٣٠٠ مسرحية . .

لم يبق منها حاليا الا ٣٢ - وكان الشعب يلذهب الى المسرح بكارت مجاني من الحكومة لمشاهدة التمثيل وكان يعاقب بالفراطة من لا يلذهب على اعتبار أن الثقافة حق للشعب وانتشارها مرتبط بتطوره وازدهاره فكريا .

ثم انتقلت الحركة المسرحية الى روما من بعد اثينا . .

الا أن الدرامات اليونانية القديمة لم تجد لها صدى في نفوس الرومانيين . . أما الكوميديات اليونانية فقد وجدت مثيلا لها في المسرحيات الشعبية الرومانية القديمة وظلت على اتصال وثيق وتفاعل مع الشعب . . وبذلك اتاحت الفرصة للكوميديا في روما بالتطور حيث عاصر ذلك كاتب الكوميديا

بلوتوس بقواه النقدية اللاذعة التي أبرزتها ٢١ مسرحية من مسرحياته ، كما نجد أن الشعب في هذه الفترة أيضا كان يقبل على السيرك حيث الألعاب الرياضية والبطولات الدموية .. وكان يستهوى المشاهدين مرّة سباق أكثر مما يستهويهم الأدب والشعر .. وكان التمثيل حيث تم بناء المسرح من الحجر في القرن الأول قبل الميلاد ، وكانت مسارح صغيرة الحجم وبالتالي فانها تسع جمهورا أقل عددا من مسارح اليونانيين .. وعلى هذا يتضح أن هذا المسرح لم يكن يعجب الا الطبقة الحاكمة ومن هم على جانب واسع من الثقافة .. كما أن بعض الكوميديات التي لم تكن مليئة بالزحام والضجيج كانت تجد مجالا لها في نفوس العامة من الشعب لما كانت تحتويه من كلمات نقد وتعريض بالسلطات في ذلك الوقت .. ثم تولدت بعد ذلك كوميديات باسم « كوميديا السادة » برعامة الكاتب ترانتبوس الذي كان طفلا عندما مات بلوتوس ، وكان يجيد اليونانية واللاتينية الى جانبها مما ساعده كثيرا في الترجمة من اليونانية وآدابها . وبعد ذلك لم تسمح حياة المجتمع في عصر القرون الوسطى بقيام مسرح في كل مكان .. فالمسرح يحتاج للحياة .. ولا مسرح بدون حياة .. وكيف كان يمكن اقامة مسرح وسط طبقات الاقطاع وبين تعاليم الكنيسة القاسية .. لم يكن يتقابل الشعب مع بعضه في بداية هذه الحقبة الا أيام الاحاد داخل الكنيسة ووقت اقامة الشعائر الدينية .. ثم انبثقت

رويدا رويدا آداب المعبد من الطقوس والتعاليم الدينية في حوالى القرن الخامس حيث كانت تنشئ أحيانا الشعائر داخل المعبد بواسطة بعض الأفراد ، ثم انتقلت هذه الأعمال من داخل المعبد لخارجه في الميدان الواسع الفسيح أمام المعبد في القرن الثانى عشر ، فزادت الرقعة الجماهيرية ازديادا كبيرا .. حيث يقف الجمهور مشاهدا التمثيل ، وفى بعض الحالات حين يتعب كان يتربع الأرض بينما يحضر الناصحون بعض الكراسى معهم ، والعائلات احدى الدكك ليجتمعوا عليها سويا جنبا الى جنب .. وكان يكتب هذه المسرحيات القساوسة وبعض سكان المدينة وهم أيضا انفسهم الذين كانوا يقومون بالتمثيل وتجهيز واعداد المناظر الثلاثة (الأرض ، الجحيم ، السماء) وتحضير الاكسسوار والادوات المستعملة فى المسرح ، وكذلك الاقنعة التى تلبس على الوجه .. وتقدمت المرأة عام ١٤٦٨ لتلعب دورها على مسرح القرون الوسطى وكانت سيدة من مدينة متز .

ثم يأتى دور مسرح عصر النهضة وامتداداته .. ففى عام ١٥٩٧ يجمع جيمس بيردج اطراف مسرح يشرف عليه فى لندن ، حيث اهتم الجمهور اهتماما خاصا نتيجة طفرة عصر النهضة والىلاد الجديد بالمسرح وتعاليمه وما يمكن ان يفيد به قضايا الشعب .. وسرعان ما تم تشييد مسارح أخرى ، نظرا لرغبات الجمهور المشاهد ، أهمها مسرح

ذو ستة اضلاع وضع على قمة سطح بنائه تمثال خاص
للالة هرقل وهو يمسك من بين ذراعيه الكرة الأرضية ..
ومسرح الكرة الأرضية يعنى بالانجليزية مسرح الجلوب ..
وهو المسرح الذى اعتمد عليه شيكسبير فى عرض مسرحياته
حيث امت الجماهير أمما تحج اليه بعد أن اجتذبتها وسلبت
لبها عبقرية شيكسبير .. ولأول مرة منذ المسرح اليونانى
يجتمع داخل مسرح من المسارح طبقات من مختلف فئات
الشعب على اختلاف درجاته ، مع الفارق بين الرجل
اليونانى القديم ورجل عصر النهضة من حيث الفكر ومن
حيث الانتعاش الذى ساد التعليم والاقتصاد والتجارة
ومختلف مراحل الحياة والمجتمع .

وفى ايطاليا قام انتعاش النهضة المسرحية على بلاطات
عظيمة فى الوقت الذى لم يعدم فيه الشعب من الاستمتاع
بالمسرحية الشعبية الريفية التى كانت سائدة فى ذلك الوقت
.. هذا بينما نجد أن دراما عصر النهضة الحقيقية بلغت
عظمتها فى مدريد (اسبانيا) ولندن (انجلترا) وفى باريس
(فرنسا) .. ومثلت فى تاريخ المسرح امرأة على الخشبة
حيث قامت بدور دزدومونا فى مسرحية شيكسبير الشهيرة
عطيل ، هذا بينما كنا نجد أن المرأة كممثلة أخذت طريقها
على مسارح اسبانيا ... وفرنسا قبل ذلك .

وفى الجنوب الغربى من أوروبا يقف المسرح الاسبانى
حيث لم تكن النهضة للشعب قد تطورت تماما وكانت

الاقطاعات لا زالت تسيطر على العصر وعلى أمور الحياة هناك .. الى جانب ما كانت تستأثر به التقاليد الدينية من حقوق ، وبالتالي لم يكن الفن للشعب بل كان لتمجيد الملكية ورجال الدين والطبقات العليا .. وبهذا فقد صفة الجماهيرية الشعبية ، ولم تكن المواضيع بطبيعة الحال تعنى بمشاكل الاغلبية مثل مسرحية كيبلاستينا (١٤٩٩) أول دراما اسبانية كلاسية وكانت في ٢١ فصلا وهى غير معروف مؤلفها ، وقد عالجت موضوع الحب بين رجل وامرأة وسيدة جمعتهم ببعضهما .. ثم يظهر بعد ذلك كاتب اسباني هو لوب دى فيجا الذى كتب ما يقرب من ٢٠٠ مسرحية ، وأحيانا كان التمثيل في عصره يجرى في القصور وبذلك يبعد المسرح عن الشعب مرة أخرى .

ثم نجد كالدرون المؤلف الاسباني .. وهو ايضا لا يكاد يزيد في ارتباطه بالشعب عن سابقة لوب دى فيجا ، فان مسرحيته مسرح العالم الكبير تدور أحداثها في السحب وبين الملائكة وعنبيب البحار مما يحتاج الى مؤثرات ضوئية على مستوى عال ، ولا يرتبط بوجدانيات المتفرجين او مشاكلهم او اشتراكيتهم في الحدث .. هذا بينما لم نعلم في العصر نفسه كاتبا مثل كيرفانتس الذى كتب مسرحيته الشهيرة « دون كيشنوت » الذى يعتبر بها من أوائل الكلاسيين الاسبان .

وفي ايطاليا مرة أخرى تظهر في القرن السادس عشر

الكوميديا دي لارتي التي تظهر أول محاولة للشعبية الارتجالية والاهتمام بالطبقات الصغيرة ، حيث كانت تمثل بين طبقات الشعب عن طريق الارتجال في الشارع وبين أحضان الجماهير الحقيقية ، وهذه الكوميديا امتدت جذورها لأصالتها الشعبية الى سائر أنحاء أوربا ، حيث سادت حتى القرن السابع عشر فعاصرت ما يقرب من مائتي سنة ، ووصلت بذلك اسبانيا وفرنسا والمانيا وانجلترا نفسها عظمة المهد الشيكسبيرى . . وطبيعة الشخصيات في كوميديا دي لارتي هي التي أوجدت شخصيات ترتبط بها الجماهير كشخصيات العجوز بانثالون ، والتاجر الفينيسى (نسبة الى فينيسيا بإيطاليا) بعباءته السوداء الطويلة وكاسكيتته السوداء ، وأرليكينو الخادم ، وكايتاتو الجندي الجريء ، وهي على وجه التقريب نفس الشخصيات التي نبع منها مولير مستقبلا في فرنسا . وفي فرنسا نجد مسرح كورنى وراسين ومولير قد ساد العاصمة الفرنسية باريس ، وهي مسارح أيضا بحكم شخصياتها العظامية لم تكن تقترب من الشعب خاصة في مضمونها .

وفي المانيا يحاول الشاعر الألماني جيته ومن خلفه شيللر ثم ليسننج وضع قواعد درامة جديدة الا أن أغلب مسرحياتهم كانت تهتم بالبلاط ولدور بين جنباة . . ولم تكن الشعبية الفنية تلقى تجسيدا في هذه المرحلة . . وفي فرنسا تعود الرومانسية الى الانبثاق والظهور . .

وتربط الرومانتيكية الفرنسية بسقوط نابليون ونهوض
الارستقراطية والوقوف ضد الشعبية حتى ظهور الثورة
الفرنسية عام ١٧٨٩ من أجل المواطن العادي .. ومن بين
شعراء الدراما في ذلك الوقت يقف فكتور هوجو في المقدمة ،
وتجر اللحظات والايام لتظهر الطبيعية على يد الكاتب اميل
زولا واثنين من أبطالها المخرجين : اندريه انطوان الفرنسي ،
واوتو براهيم الألماني .

واهم ظاهرة للشعب والاهتمام بها في المسرح الحر
مؤسسه اندريه انطوان هي التصاق هذا المسرح بالشعب
والعاملين وجماعات العمال الكادحة والفقراء ، ومحاولته إبراز
حياتهم الخاصة وما يعانون منه على خشبة المسرح تمثيلا ..
واليه يعزى فضل إبراز الضغط عن طريق الطبيعية والكتب
ولا جدوى ضمن مسرحيات المسرح الحر .. هذا في فرنسا
.. بينما نجد المخرج براهيم يحاول اعلاء صوت الفرد في
اعماله التي أخرجها ببرلين في ألمانيا .. الى جانب ما كان
يبرزه من تحركات الشعب في مسرحياته وهمساته الداخلية
.. حتى اللغة التي كانت مستعملة في تلك المسرحيات كانت
تحاول ألا تخرج عن لغة الناس ولغة الشعب لتصل الى
قلوب المتفرجين مباشرة ، كما شارك بنصيب في هذه القضايا
العامة الكاتب الألماني جرهارت هابتمان .

وينبع من ألمانيا أيضا المسرح السياسي بقيادة زعيمه
ارفين بيسكتاور المخرج وصاحب النظريات السياسية في

الفن . . ومنها تنتقل هذه المدرسة الى أمريكا نفسها عندما يسافر ييسكاتور لينشرها . . وادى ذلك المسرح الى تعريف الجماعات بالمشاكل السياسية المحيطة بالمجتمع لمحاولة اشراك الجماهير وجدانيا في التصرفات التي يمكن أن تصدر عن الحكام بعد النهضة السياسية التي عاصرت أوروبا بعد الثورة الفرنسية . . الامر الذي نجد له شبيها في المستقبلية وفي بداية القرن العشرين عند الكاتب الألماني برتولت برخت الذي زامل أيضا ييسكاتور فترة من الزمن وأقام معه مسرحه السياسي المشهور .

وفي بداية القرن العشرين في روسيا نجد مسرح تشيكوف بدلالاته التي عبرت عن أحاسيس الروسيين من خلال الواقعية النقدية ، ونجد مسرح مكسيم جوركي حيث تبدأ الواقعية الاشتراكية في الانتشار في معظم بلاد أوروبا منطلقة من روسيا ، كما نجد المخرج ستانيسلافسكى الذي يعتبر حجر زاوية في المسرح الحديث يتعهد الكاتبين وأعمالهما بالإخراج وايصال مفاهيمهم الى الجماهير التي التفت حول مسرح الواقعية الاشتراكية .

وإذا كان هناك ربط من ناحية الجماهير واحتياجاتها ، فأننا نجد أن المسرح الاشتراكي المعاصر الذي قعدت له القواعد وسنت له القوانين إنما يقوم على التفكير في العمل على جلب الجماهير التي تعاصر المجتمع الاشتراكي ، والتي تتمتع بقوانين الاشتراكية في أي بلد اشتراكي ، ويجعلها

هى الامداد الأول لمستقبلية المسرح الاشتراكى سواء من خلال قوانينه التى أصدرها وحدد بها اصول هذا المسرح الجديد ، أو من خلال نظام التعامل ، أو الارتباط بالأخلاقيات التى تحتها قواعد المجتمع الاشتراكى ، أو من خلال المحافظة على الجماهير المرتبطة به حاليا ارتباطا تؤكد فنية العروض التى يقدمها ومشروعية افكاره وتقبلها أيضا وجدانيا مع البيئة الاشتراكية المعاصرة . . ذلك لان المسرح الاشتراكى المعاصر انما يكاد يشبه فى ارتباطه بالجماهير وبالشعب المسرح الاغريقى الأول ، حينما كانت تسعى الحكومة اليونانية الأولى الى اعتبار الثقافة المسرحية أو الفن المسرحى مشاعا وواجبا من واجباتها ، مما جعلها تعتبر مشاهد التمثيل أمرا هاما وغذاء مكملا بالنسبة لشعبها فى ذلك الوقت القديم - القرن الخامس قبل الميلاد - هذا التشابه هو الذى نقف عنده اليوم بالنسبة لجماهير المسرح الاشتراكى الذى يضع فى سياسته خفض أسعار التذاكر ، بل ان مسرح اليوم يمتاز عن اليونانى القديم بأنه انما يعمل وسط ظروف اقتصادية واجتماعية وعلمية تكاد تكون أقرب التصاقا منها بالاشتراكية من المسرح اليونانى القديم . . بل ان أبطال المسرح الاشتراكى اليوم وشخصون مسرحياته انما هى شخصيات تنبع من واقع المجتمع ، ومن المصنع ومن النقابة ومن العامل ، بينما كانت فى المسرح اليونانى الآلهة والملك ورئيس البلاط والحارس . . كما ان الواقع الاشتراكى الذى يقوم الى حد ما على

الماتريالية وعلى الملموس إنما يختلف في كثير عن المسرح اليوناني الذي كان القضاء والقدر محور ارتكازه ، حيث كانت الفيبات تضطلع بكثير من جوانب المسرحية معا لا يمكن معه ائاحة الفرصة للحل العملى او التفكير الحر .

المسرح كظاهرة اجتماعية :

اذا كان المسرح على مر العصور قد استغل أحيانا للآلهة ، وأخرى لرجال الكنيسة والدين وثالثة للبرجوازيين والرومانسيين .. فان ظروف هذه المجتمعات هى التى جعلت منه أداة غير صالحة لمهمتها الاولى الحقيقية .. على اعتبار انه منبر للدعوة والاصلاح .. ذلك لأن السيطرة الكاملة على الاقتصاد أو على المال أو على النظم السياسية هى التى جعلت المسرح يكاد يكون موجها ضد مصالح طبقات الشعب ، وهى التى جعلته بعيدا عن كلمة الاشتراكية بضمونها الاجتماعى .. فكيف يمكن قيام مسرح يناهض البرجوازية العالية كما كانت فى فرنسا فى القرن الثامن عشر مثلا .. واذا كان الامراء والنبلاء وأصحاب البيوتات الكبيرة هم الذين يتولون الصرف على التمثيل وعلى الفرق المسرحية التى كانوا ينشئونها بأسمائهم أو تحت اشرافهم .. فكيف يمكن للمسرح اشتراكيا أن يشارك فى أعماله وأن يوجه مياسته لخدمة أكبر طبقة من طبقات العاملين وهو فى أيدي النبلاء والعظماء المستريحين ؟

هذا كان من الصعب على ممر العصور محاولة الوصول الى ايجاد مسرح يخدم الطبقات العاملة ، اللهم الا من بعض اوقات قليلة ، ومن بعض محاولات فردية لم تأخذ طريقها الحقيقى ، ولم تؤد الى أن يكون المسرح كظاهرة اجتماعية مصدر أمل وتفاؤل ، وخط رسالة أو تحقيق تيار يسير ليهدى أو ليوجه أو ليرسم أو ليساعد على انقياس بالمهمة الجليلة التى أنشئ من أجلها المسرح ، وهى اشراك الجماهير المشاهدة مشاركة جادة وفعالة وحقيقية فى المشاكل التى يعرضها عليها ، اذن .. فطالما ان هذه المشاكل التى تمثل تختلف عن المشاكل التى يحسها المشاهدون ، فان المسرح لا يصل ابدا الى رسالته الحقيقية ولا يتعدى الأمر ان يكون عملية تزييف لثلاث ساعات هى زمن العرض ، ثم ينصرف الجمهور الى بيته ويفلق المسرح ابوابه ليبدأ من جديد فى الليلة التالية .. وهكذا دواليك ...

والمرح الاشتراكى نشأ بالطبع كما هو واضح من تسميته فى الدول الاشتراكية التى تتبع المسكرا الاشتراكى : وأياً كان اختلاف ظهور هذا المسرح وبدؤه لنشاطه الجندى المتسم بالاشتراكية حسب تطور كل بلد اتخذ الاشتراكية طريقا له .. فانه من الواضح من تاريخ الأدب المسرحى أن المسرح ارتقى كثيرا فى أحضان البرجوازية والاحتكارية والنخبية والأرستقراطية .. وجرب كل هذه النظم وانطبع بها وتأقلم بأساليبها ، ومن ثم فان أى دولة حين ترفض كل

النظم السياسية وتتخذ الاشتراكية طريقا لها فان ذلك يعنى بل ويستلزم ان يتبعها مرفق هام من مرافقها كمرفق المسرح .. ومن ثم كان لا بد - للمسرح كظاهرة اجتماعية لها دلالتها وعلاماتها المميزة وتأثيراتها الخاصة - لارتباطه فكريا وثقافيا وفنيا ووجدانيا اتصالا مباشرا بالجماهير العربية - كان لا بد لهذا المسرح ان يتبع نظام اجتماعه ، وان يتعرف بالتالى على الاهداف الحقيقية التى يخطط فيها اجتماعه وتسير بها حكومته فى طريق الاشتراكية ليمكنه هو ايضا كمسرح اشتراكى ان يساير التطور الاجتماعى او السياسى او الاقتصادى الذى تخطه الدولة فى سبيل التقدم ، وعلى طريق التحول نفسه حتى لا يفقد معالم الطريق .

والحقيقة ان الدول الاشتراكية التى سبقتنا فى هذا المجال سواء فى تشيكوسلوفاكيا او المانيا او المجر او بولندا او رومانيا او الاتحاد السوفيتى وغيرها من دول المعسكر الشرقى ، حين اعدت للمسرح الاشتراكى عدته اضطرت الى وضع قوانين خاصة اختلفت فى كل منها عن الاخرى فى اسلوب التنفيذ وان لم تختلف فى الاهداف او فى الرسالة .. فان امكانيات كل دولة بحكم موقعها الجغرافى ، وبحكم تعدادها وبحكم ظروفها السياسية والاقتصادية والتجارية ، بل وحتى بحكم الآثار المنطبقة عليها فنيا فى حياة مسرحها القديم ، جعل كلا منها تتميز عن الاخرى فى الاسلوب الذى اتخذته لبناء مسرح اشتراكى .. بناء قوميا يضمن لها

الطابع الفنى الخاص بها .. الامر الذى نجده حاليا فى كل منها من وجود مسرح قومى له مميزاته وتياراته واستنباطاته ، وله ممثلوه ومخرجوه وفنيوه وعاملوه ومديروه ، وله أيضا خاصيته التى تميزه عن زميله المسرح الاشتراكى فى الدولة الأخرى ، والذى تتضح فروقه جلية فى المهرجانات الدولية والمسابقات الفنية وعروض المسارح الصيفية القصيرة التى تجمع بين هذه المسارح الاشتراكية .

ولضرورة التخلص من آثار القديم ، ومن الانطباعات الطويلة التى عاصرت الفنون المسرحية بل والتشكيلية فى معظم البلاد الاشتراكية التى قامت بها مسارح اشتراكية تعمل من أجل العامل والفلاح ، ومن أجل تثبيت النظريات الاشتراكية الجديدة التى تتعرض لها الشعوب والأفراد ضاربة بذلك النظم الرأسمالية القديمة والمعاملات التجارية والاقتصادية غير السليمة لإبراز حياة الإنسان الاشتراكى ..

كان لا بد من قيام عملية التأميم لتضمن الدولة الاشتراكية مراقبة تنفيذ أفكارها الشعبية على مستوى القاعدة العامة للجماهير المشاهدة ، وكان لا بد من أن تستحوذ الدولة على المسارح الخاصة جميعها حتى يمكن رسم سياسة موحدة تنبع من مجلس أعلى للمسرح يقوده المختصون فى فنون المسرح ، والذين تلقوا دراسات مسرحية مباشرة تجعلهم يستطيعون أن يوجهوا دفقة المسرح التوجيه الفنى المباشر الى جانب عدد قليل من المؤمنين برسالة الفن والأدب ،

واستصدرت الدول الاشتراكية القوانين بتأميم المسارح . .
وكان لا بد لها بالطبع أن تعوض أولا أصحاب هذه المسارح
الخاصة عن دور عروضهم وتكاليفها ، وبطريقة أو بأخرى ،
استطاعت أن تضع المسارح الخاصة تحت يدها . . فقد كان
المعروف أن المسرح القومى وربما الأوبرا هما المسرحان اللذان
يتبعان الدولة قبل اتمام عملية التأميم . . وكان لا بد من
تشغيل الطبقة العاملة السابقة فى المسارح الخاصة فأبقتهم
الدولة ، بل أن أحد مديرى المسارح وأحد أصحابها فى نفس
الوقت صرح فى أحد المؤتمرات المسرحية فى إحدى البلاد
الاشتراكية أنه يحس بعد انضمام مسرحه للدولة بالاطمئنان
من ذى قبل . . وكان يقصد أنه كرجل فنى اذ كان يشغل
وظيفة مخرج الى جانب الادارة الفنية . . كان يقصد أن تفرغ
الفنان لعمله كمخرج فى المسرح الاشتراكى الجديد الذى
يرجو الكثير من فنانيه وأول هذا الكثير هو التفرغ لتحمل
التبعة والمسئولية التى تعرف عن المسرح لما فيه من أسى
وكفاح وعرق وضئى . . كان يقصد هذا المخرج أن يوضح
تحمل الحكومة للمسئوليات الادارية والتركات التجارية
والاقتصادية المثقلة والمتصلة بحياة المسرح وتفرغه هو
للفن ، ولبلد أقصى جهوده للاستفادة ولتأكيد الرسالة
الجديدة ، ثم للقراءة والاطلاع والاسفار والاستزادة الدائمة
المطلوبة لفن المسرح وللعاملين بفن المسرح .

وإذا كانت الحكومات الاشتراكية قد سارت بنظم جديدة في اقتصادها في تجارتها وفي تعاملها وفي علاقاتها الخارجية ، فان ذلك يستتبع ضرورة تغيير جذري في مرفق هام كالمرح كاداة لنشر الثقافة والتسلية واداة للاتصال بالجمهير العريضة .. هذه الجماهير العاملة الكادحة التي تركز عادة على الحكومات الاشتراكية باشرائها هي شخصيا في الحكم وفي مجالس ادارة الشركات وعضوية النقابات بل وفي مجالس الوزراء .. ومن ثم وجدت الحكومات الاشتراكية ان قوانين المسرح القديمة التي كانت من وضع الافراد والتي لم تكن تعبر الا عن الاحتكارية او الافكار الرجعية غير صالحة حيث انها لا تصلح للمهمة التي ألقيت على المسرح في العصر الاشتراكي الحديث .. لتعارضها التام سواء في نظام العمل أو في الاهداف أو في طرق التنفيذ ، او حتى في نظم التقسيم والتكليف بالمهام .. فطالما تغير شكل العرض المسرحي فان ذلك بالتالى يقضى أو يستتبع تغيير الوسائل المؤدية لهذا العرض أو المحددة لخدمته .. كما يتعارض تعارضا تاما مع طريقة العامل نفسه في تحمله لمهام وظيفته وفي فهمه لها وفي حدودها .. فان نظام المسرح الاشتراكي مثلا يقضى باشتراك كل عامل في المسرح من بوابه الى مخرجه في المسؤولية .. وابدأ ببوابه فهو لا يقل شأنًا في اسهامه في العرض المسرحي عن مخرجه قائد العرض وموجهه .. وفي نظم المسرح الاشتراكي لا يمكن فصل هذه القواعد أو

الاهداف .. ذلك لأن المسرح منذ نشأته عرف بأنه عمل جماعى ، فما بالك والاشتراكية معناها اشراك كل فرد فى العمل ، وتحمل كل المسؤولية تجاه العمل ، ومن ثم اشراك الكل أيضا فى نصيب النجاح الذى يحققه العمل على اعتبار أن كل مشترك مساهما بفعالية فيه .. ومن ثم لا يحق لأى كائن من كان بخس حقه أو هضمه أو التغاضى عنه طالما أن مسؤوليته تجاه العمل تشكل جزءا هاما وفعالا فى قيمة العمل نفسه .

وحاول المسرح الاشتراكى فى كل بلد أن يرسى قواعد هامة لمسرحه ضمنها كتيباً صغيراً أطلق عليه (نظام المسرح الاشتراكى) .. وحاول المشرع الفنى الذى وضع أسس هذا الكتيب أن يضمن للمسرح الاشتراكى القوة الحقيقية وأن يضمن فى الوقت نفسه للعامل به الرفاهية والراحة والاستقرار .. ومجموع قواعد هذا النظام بقدر ما هى جادة وملزمة للعامل من مخرج الى ممثل الى قائد عرض مسرحى (مدير مسرح) الى عامل اكسسوار للأدوات المسرحية الى بواب المسرح وعامل الملابس بها الى المدير الفنى ، بقدر ما هى تتيح لكل منهم طبيعة حرة للعمل الفنى وراحة نفسية هادئة وراحة جسدية معقولة ، فانها تسمح للذهن الفنان بالابتكار والخلق لتطوير المسرح الاشتراكى كما تضمن له لقمة العيش الدائمة بل والمسكن القريب من مسرحه .. وباختصار فان المسرح كظاهرة اجتماعية انما يجب أن ينبع

من المجتمع الاشتراكى الذى يمدّه بالمال ، ومن أجل هذا وجب عليه أن يساعد ببنائه وبقوة رسالته الفنية والتعليمية والتوجيهية والثقافية والترفيهية فى خدمة هذا المجتمع بما يعرضه وبما يحتديه العاملون فيه من أخلاقيات تمثل الريادة فى الأخلاق الاشتراكية والتعاون الاشتراكى ، والمعاملات بين الفرد والفرد وبين الفرد والمجتمع ، وبين الفرد والدولة ، وأخيرا بالنتيجة التى تساهم فى تكوين انسان العصر الحديث.

المسرح والأدب :

وإذا كان الأدب أدبا ، فإن المسرح أدب وفن ، فلا مسرح بدون مسرحية . . قد تكون هناك مسرحية بدون مسرح ، وأعنى بها المسرحية المؤلفة أو المترجمة والمطبوعة فى كتاب . . ولكنها لا تصبح فنا إلا اذا خرجت من رف المكتبة لتأخذ طريقها عن طريق الفن المسرحى ، ومن خلال مساعدات المفاهيم الفكرية وبروزها ، والاداء التمثيلى والحركة المسرحية والموسيقى والاضاءة . . كل هذا يقدمه المخرج مؤلف العرض المسرحى الجديد وموجهه ، لأنه فى تكوينه لكل هذه المجموعات الفنية إنما يؤلفها ويوبها وينسقها ، ويقدم مضامين ويؤخر أخرى ، وينهى بلبلة العرض الأولى أعماله الفنية كلها ليجد لها ايقاما موحدا يتسم بصورة فنية كاملة تماما كاللوحه حينما تأخذ طريقها للعرض فى أحد المعارض .

فأدب الكتاب يختلف في كثير من أدب المسرح رغم أن المؤلف واحد والالفاظ واحدة والتعبيرات واحدة .. ولا يمنع هذا من اعتبار أدب الكتاب هو الأصل ، اذ من خلاله تنبع كل القضايا التي يعالجها المخرج بفنه ، ولكنه يعرضها بأسلوبه هو كصانع وكمخرج منفذ أو مفسر أحيانا .. فإذا ما التزم المسرح الاشتراكي بكلمة المؤلف الأولى ، وجد أنه من الصعب عليه البدء وسط تياراته الفكرية الاشتراكية الجديدة بكتاب قدامى عاشوا فترة الاحتكار أو فترة الاحتلال أو فترة الرفاهية.. لهذا كانت المسارح الاشتراكية تعتمد أول ما تعتمد على الكلاسيكيات ، على اعتبار أن مضامينها انسانية وخاصة الشيكسبيريات .. والكاتب شيكسبير يمثل في البلاد الاشتراكية في المستوى الثاني بعد بلده نفسها انجلترا - أما بالنسبة للكتاب المظيين فان كل بلد اشتراكي حاول أن يوجد في مسرحه الكاتب الذي يفعل بالعصر الذي يعيشه ، وبالحقبة التي يعيشها ليستطيع بالتالى أن يعكس الاتجاه الذى ينطبع عليه ، وليس معنى هذا الزام الكاتب بأدب اشتراكي معين أو موجه كما يحسب البعض ، وما يرددونه من أن الزام الفنان أمر ضار على اعتبار أنه يستوحى من ذاته ولا يوجه سياسيا أو اجتماعيا .. ولكن الحقيقة التى نراها سائدة في المجتمع الاشتراكي العالمى في مسارح هذه الدول ، ان بلادهم تقدم الى جانب مسرحياتهم الاشتراكية التى تعالج مشاكل الدولة والفلاحين

والعمال والصناعات والطبقات الكادحة كطبقة وقادى
القطارات أو عمال التراحيل مثلا . . تقدم سارتر الوجودى ،
وبيكىيت التشاؤمى ، واوزبورن الساخط ، وكافكا العدمى ،
رغم التفاؤلية التى تتسم بها روح المجتمع الاشتراكى نحو
التحرير ونحو الاشتراكية ونحو الديمقراطية . . وباختصار
نحو حياة أفضل . . ذلك لأن سياسة المسرح الاشتراكى
تعرض الى جانب الآداب الاشتراكية - المتزمة بقضايا
الجماهير المشتركة فعلا فى العرض باقداها عليها والاستمتاع
بها - تعرض الآداب العالية الأخرى ، وتفتح نوافذها على
مصرعها لتعريف على الآداب المجاورة حتى ولو كانت
معارضة . . ذلك لأن فلسفة خاصة تقول ان عرض هذه
الآداب التى تتخذ خطا سوداويا أو تشاؤميا أحيانا ، إنما هى
تأكيد لابرار روح العصر الاشتراكى وسماحته وإناحته
الحرية لكل كاتب للتعبير عن رأيه حرا دون التزام له ، وهذه
التصرفات بمثابة تأكيدات تساعد الحكم الاشتراكى على
المضى ، وعلى تبادل الحوار مع موطنيه ، وعلى التنفّس فى
جو مناخى نقى ، وعلى انتظار مزيد من الأمل ومزيد من
التفاؤل ومزيد من الاستمرار فى قضية الكفاح من أجل
مجتمع أحسن ، ومن أجل خدمات أعظم وأجل .

ولا يمكن نسيان ما للادب من قيمة فعالة فى ربط عجلة
الجماهير فكريا به ، ويكفى أن ثورة ١٩٠٥ التى فشلت فى
الروسيا قبل قيام ثورة ١٩١٧ كانت نتيجة لأعمال كتاب

الروسيا في ذلك الوقت .. بل ان أحدا من الأدباء الاشتراكيين لا يمكن له ان ينكر فضل جوركى في تحريك الجماهير وتحريضهم ، كما لا ينسى فضل الكساي أوربازوف وشولوخوف وتشابك وغيرهم .

لهذا لجأت المسارح الاشتراكية لتخصيص عدد من الشبان النابهين اشتراكيا للعمل على ايجاد ميلادات جديدة تكون بمثابة دعائم أدبية يركز عليها المسرح الاشتراكي ، فأوفدت عددا منهم الى مراكز الدراسات الاشتراكية للاطلاع والبحث ومحاولة الدراسة لنظم الاشتراكية اجتماعيا وسياسيا ، وتركزت لهم حرية الكتابة في المشاكل التي يحسون بها أو التي يرونها صالحة للعرض الجماهيري أو للغذاء الفكري الاشتراكي .. ونبتت نتيجة لذلك مشاكل الأسرة ومشاكل العاملين الاشتراكيين ، كمشاكل عدم فهم الأب أو الأم - الذي عاش في فترة ما قبل الاشتراكية - انه الذي يعاصر بالفعل التفاعل الاشتراكي المعاصر ، وحاولت المسرحيات ايجاد الحلول العملية لذلك حتى تقضى على المشاكل الفكرية التي يمكن أن تنشأ نتيجة هذه الفروق ، ونتيجة لهذا التباين في التعامل بين شخصيات الأسرة الواحدة .. كما عالجت مشاكل اشتراكية أخرى حقوق العامل وجموحه واغراقه التام في الاشتراكية ، وانتقدت أحيانا هذا الاغراق ، وبرغم ما فيه من انتقاد فان الحكومة الاشتراكية كانت تسمح بذلك ، فان النقد البناء

هو أول ما تعترف به الاشتراكية وهو ما أقرته في كل نظمها وقوانينها .. ذلك لأنها تعرف مبدأ الخطأ وتقره .. والكثير يعمل هو الذي يخطئ .

وأتت الفترات التي عاشها الأدباء المساعدون لتثبيت دعائم الاشتراكية بالنتاج الطيب ، كما أن تبادل الزيارات بين الدول الاشتراكية بعضها البعض ، وحضور الكتاب المؤتمرات المختلفة ، واشتراكهم فيها بالبحث والمناقشة والتفسير لقواعد المجتمع ومدى اشتراكيتهما قد عاد بالكثير على أدب المسرح في هذه البلاد .. وغالبا ما تختفى الفاظ الاشتراكية والديمقراطية والتعاونية من انتاج هؤلاء الأدباء الاشتراكيين الحقيقيين فعلا ، ليحل محلها الحدث الاشتراكي والخط البرامي الاشتراكي والتوجيه الاشتراكي والنقد الاشتراكي في صورة قضية حقيقية بعيدة عن الزيف وعن الطنطنة وعن الأهداف وعن فن الدعاية والإعلان .. ذلك لأنها تبحث عن نتيجة تقرب من الاشتراكية والاحساس بها ، ومن ثم تأتي مرحلة الاقتناع .. قبل ما تبحث عن الألفاظ التي تتشدد بها والتي تجعلها تحول الفن الى مدرسة أو درس تعليمي أو محاضرة سقيمة لفن الاشتراكية أو للمسرح الاشتراكي أو للأدب الاشتراكي .

وحاول المسرح الاشتراكي أيضا في سبيل الحفاظ على أدبائه وفنانيه بصفة عامة أن يضمن لهم التفرغ الكامل لعملية توليد الأدب ، وأن يحافظ على مزاجهم الخلاق

لاعترازه بحقيقة مولد الادب وظروفه اللازمة لهذا الميلاد .. وهى بينما أعطت الكاتب الضمانات المعيشية والمالية لم تلزمه بالكتابة أو بالعدد المطلوب انتاجه . وأحسن الأديب بقوة ذاته فى العيش وفى الخلق وبالتحرر الذى تتيحه له الدولة ، فولد لذلك احساسا خاصا لديه .. احساسا لا شعوريا بالعمل على الخلق وعلى ضرورة العمل بعد الاحساس العظيم بهذا الكيان للفرد .. هذا الاحساس الذى ينبع من نفسه وحسب ما يصوره له فكره دون تزييف أو اعلان . من هنا كان الأدب اشتراكيا صادقا ومفيدا .. صادقا لأنه يخرج من ذهن فنان كاتب قدير له حرية العصفور فى التنقل والتنزه والعيش والابتكار ثم التسجيل .. ومفيدا لأنه انما يعكس فى حقيقته انطباعات الجماهير ويعبر عنها وعن حقيقة آلامها وآمالها وكفاحها وأحلامها . وقد تمضى على الكاتب فترة لا يجد فيها المزاج الخلاق للكتابة .. لكن الدولة لا تحاسبه أو تطالبه ، وفى هذه الطريقة تربية - حتى لنفس الكاتب - على الاحساس بالطمأنينة وعدم الرقابة ، ومن ثم يتولد عنده تلقائيا احساس بالمسؤولية تجاه نفسه وتجاه بلده وتجاه مجتمعه الاشتراكى - الأمر الذى لا يجعله يسرق مال بلده أو مال دافعى الضرائب ليجد عملا آخر يكسب منه أو يسرق ان شئت أن تقول .

التخطيط ونوعية المسرح :

« ان التخطيط في المسرح الاشتراكي هو الذي تعنى به المسرح التى تهتم بوقت الفرد سواء كان مشاهدا او عاملا ، وهو الذى يرسم سياسة مستقبلية للممثل وصحته وكيانه ، وللعامل وسعادته ، حتى يمكن الاحتفاظ بهم في أكبر عدد من المسرحيات على المدى الطويل » .

* القيادة الموحدة :

ان الالتزام بسياسة التخطيط امر هام في المجتمعات الاشتراكية لما للتخطيط من أهمية بالغة في العصر الحديث . . والالتزام بسياسة تخطيطية في كل ميدان من الميادين يفيد الكثير ويعود بالجدية وتحديد المسؤولية الكاملة ضمانا للحصول على النتائج المرسومة في عملية التخطيط والمنتظر الحصول عليها .

والمسرح الاشتراكي يخضع هو الآخر للتخطيط شأنه في ذلك شأن أى مرفق هام في الدولة وخاصة للاتصال المباشر بالكتل الشعبية وبالجماهير على اختلاف طبقاتها . والتخطيط الملتزم في المسرح الاشتراكي يتيح الفرصة لكل مسرح لاختيار مسرحياته وسياسته كاملة بواسطة لجنة ثلاثية من المدير الفني للمسرح (وغالبا ما يكون مخرجاً أو

ممثلاً) يساعده دراماتورج (وهو أديب مختص بشئون الأدب والدراما ودارس لهما) والمدير المالى والادارى للمسرح (وغالباً ما يكون من التجاريين) . هذا التخطيط على المستوى الخاص (الأول) الذى يتبعه تخطيط على المستوى العام (الثانى) حيث وكالة الوزارة المشرفة على شئون المسارح التى تتبع أحياناً وزارة الثقافة ، وان لم توجد وزارة لشئون الثقافة فانها تتبع وزارة التربية والتعليم . والحكمة من اختيار هذه اللجنة الثلاثية هو ما أسموه بهدف القيادة الموحدة فى كل مسرح . . حيث تعمل هذه اللجنة الثلاثية على إبراز مهمة المسرح الذى أنشأته الدولة وتسهر عليه ، وهى فى هذا تقوم بمساعدة واحد أو اثنين من كبار الأدباء المعتمدين للمسرح خصيصاً فى البحث عن جدول أعمال السنة من المسرحيات وتختارها ، سواء من المسرحيات الأجنبية (العالية) أو المحلية ويعهد الى الدراماتورج بمراجعة نصوص المترجمات فى العالميات واختيار الأصلح منها وتنقيحه أو اختصاره ان استلزم الامر ذلك وحسب وجهات نظر المخرج المطلوبة ، وهذه اللجنة مكلفة باعتماد عملها هذا فى شهر مايو من كل عام للموسم الذى يبدأ من أول سبتمبر - بدء الموسم المسرحى فى أوروبا - وهى أيضاً مكلفة بالإعلان عنه كاملاً حتى يمكن لحاملى الكارنيهات الذين يحجزون الموسم المسرحى بأكمله من التعرف عليه ، حيث يتضمن الإعلان أيضاً مواعيد افتتاح وبدء كل مسرحية

ومواعيد انتهائها . ولا يمكن في المسرح الاشتراكي ، بل ولم يحدث قط ان تأخرت مسرحية واحدة عن اليوم المعلن عنه لها ، والا كانت كارثة تهدد قداسة مقاييس الثقافة وعقول محبي المسرح ومريديه .

وفكرة ضم المدير المالي لهذه اللجنة هي مساهمته في حل الاشكالات المالية وما يختص بالميزانية .. وتفرغ اللجنة لكل مسرح يتيح الفرصة للعمل من أجل النص المسرحي والعرض المسرحي في ظل من الاستقرار والتركيز وكل ما هو سابق على ماهية بدء التدريبات للممثلين والحركة المسرحية .

✽ اللجنة الفنية

وكما اهتمت قوانين المسرح الاشتراكي بكل كبيرة وصغيرة فانها تسير على مدى انجاز طبيعة العمل حتى النهاية ، وهي تقرر ثلاثة عروض كبروفات نهائية (جنرال) تامة كاملة بالملابس المسرحية والماكياج (فن تخطيط الوجه وتلوينه) والأدوات المسرحية (الاكسسوار) والأضواء المسرحية ، والجمهور الذي تدعوه من بين النقاد وطلبة الجامعات الفنية وكليات الفنون واقرباء الممثلين والأجانب المقيمين في مهمات رسمية أدبية أو فنية وأعضاء المسارح الأخرى واساتذة الاكاديميات والجامعات .. وهذه الأيام الثلاثة للبروفات النهائية تجرى في وقت جلسة التدريب

الصباحية العادية ويدخلها الجمهور السابق بتذاكر مجانية وتفتح فيها بوفيهات المسرح وتباع فيها البرامج الخاصة بالمسرحية .. اى ان العمل يجرى فيها كنظام العمل فى العرض المسائى تماما .

واللجنة الفنية بكل مسرح قوامها المخرج الأول بالمسرح وعادة ما يكون من القدامى المثقفين ، يوجه ويخدم ولا يسيطر او يأمر الى جانب مخرجى المسرح نفسه ، وعددهم يكون عادة ما بين اثنين وأربعة ليشاهدوا كل عرض مسرحى وليتناقشوا فيه ، وليبدل كل منهم جهده الفكرى والفنى وملاحظاته صادقة من أجل رفعة المسرح الاشتراكى وعظمته .. وكل مخرج يتلقى بكل ترحيب ملاحظات زملائه التى عادة ما تجرى المناقشات فيها على المستوى العلمى الموضوعى البحت نتيجة لتقارب الثقافات الفنية بين المخرجين فى الدولة الاشتراكية .. ذلك لأن لفظ مخرج هناك لا يمكن أن يمنح هباء ، اذ لا بد للمخرج الرسمى فى الدولة أن يتمتع بالثقافة الفنية والشهادات العلمية والخبرة التى تتيح له أن يقدم الانتاج العالى المطلوب ، الذى يوافق جدية مشروع المسرح الاشتراكى وقيمه .. ومخرج العرض أخيراً غير ملزم بما يقدمه زملائه من ملاحظات ، ولكنه فى الغالب ما ينفذها لأنها كما قلت انما تنبع عادة من فكر فنان على مستوى معين من الثقافة الفنية ، وبصدر يملؤه الصدق ولا

يحتوى على الحقد أو الصدا الذى يحطم حيلة الفن نفسها ،
ولا يقدم فنا فى العادة على الاطلاق .

✽ الجهاز المسرحى :

من المعروف ان الدولة الاشتراكية تبيح لكل عامل فيها
العمل وتعطيه فرصة الاجادة لهذا العمل ، وفرصة البحث
والدراسة وابتكار وسائل التجديد والتنشيط .. والمسرح
شأنه فى ذلك شأن باقى القطاعات ، بل ان السياسة التى
تتبعها الدولة فى التخطيط لمصاهد التمثيل والسينما فى
المجتمع الاشتراكى انما ترتبط ارتباطا وثيقا بحالة المسرح
أو السينما لراهنه فى الدولة ، فهى تقبل وتخرج فى هذه
المعاهد الفنية ما يفى باحتياجاتها حسب خطة خمسية
موضوعة ، وبالتالي يمكن تشغيل كل الخريجين بالحقل الفنى
فى المسرح أو السينما أو التلفزيون أو الاذاعة .. الا ان
المسرح فى هذه الدول يعتبر أبا للفنون ، وهذا ما جعله يرقى
الى المستوى الفنى العالى الذى يتمتع به اليوم من بين
مسارح العالم نتيجة لفهم هذه الدول طبيعة عمل المسرح
من مشاق .. فهو الفن الذى يحتاج الى وقت طويل
للاستيعاب والبحث ، ثم تأتى بعده فى الأهمية والمشقة
فنون السينما والاذاعة والتلفزيون ، وأغلبية البلاد
الاشتراكية تعتبر ممثل المسرح هو الأصل ، ولا يتعامل مع
السينما أو الاذاعة أو التلفزيون الا الممثل المسرحى القادر

بفنه المسرحى على العمل وبسهولة فى كل هذه المرافق ،
والذى يقدم خدماته للدولة من طريق المسرح وخشبته ..
ذلك لانه لم يفت على المشرع هناك سهولة صناعة السينما
وآلياتها كفن ، ولم يفت عليه أيضا تفضيل بعض الممثلين
طريق السينما أو غيره واختياره كطريق سهل يمكن التمتع
به والوصول عن طريقه الى الشهرة والمال والهروب من
حياة المسرح الشاقة المضيئة بتدريباته المستمرة .. وكانت
النتيجة الطبيعية لذلك قوانين المسرح الاشتراكى التى
حتمت على كل فنان ان يقدم جزءاً من فنه ومن أصائنه
للمسرح ، فازدهر مسرحهم نتيجة ضريبة الجهاد التى يدفعها
فنانوهم لانعاش الحركة المسرحية والمحافظة على هذا
الانتعاش . ولهذا ارتضى الممثل فى المسرح الاشتراكى العمل
مقتنعا بأهمية دفعه لهذه الضريبة ، فحاول الارتفاع بالتالى
بفنه عن طريق الاخلاص الكامل .

ولقد هيا التخطيط السنوى جدولا سنويا حدد لكل
ممثل مهامه وأدواره ، وهو عادة يقضى باشتراكه فى ثلاث
مسرحيات على الأكثر من بين خمسة أو ستة عروض يقدمها
المسرح الواحد سنويا .. ومن ثم أصبح للممثل الواحد
حرية التعاقد فى وقت فراغه الذى يعادل عادة نصف سنة
كاملة ، على اعتبار أن تدريبات المسرحية الواحدة تستغرق
حوالى الشهرين ، وأصبح فى مقدوره التعاقد على العمل
بالسينما أو الاذاعة أو التليفزيون فى غير أوقات عمله بالمسرح

وبتصريح خاص من مسرحه أيضا زيادة في الاطمئنان ،
وضبطا لمواعيد العمل وضرورة تنفيذها حرفيا ، وهذا سهّل
بالتالى طرق الاتصال بين تشغيل الفنان فى أكثر من جهاز
بالدولة الاشتراكية وفى خدمة فنونها . . والتسجيلات فى
الاذاعة والتليفزيون ترتب من الدولة على أساس تشغيلها فى
الوقت ما بين انتهاء جلسة التدريب اليومية الصباحية ،
وعادة ما يكون ذلك بين الساعة الثانية بعد الظهر والسادسة
مساء ، وهو ميعاد وصول الممثل للحجرة ملابسه استعدادا
لمرضه المسرحى الذى يبدأ عادة فى تمام الساعة مساء بالغلب
مسارح الدول الاشتراكية ، حرصا على راحة الفنان والمتفرج
فى آن واحد ، اذ عادة ما ينتهى العرض المسرحى فى الساعة
العاشرة أو العاشرة والنصف على الأكثر .

واقضى ذلك التنسيق بين الجهات الفنية انشاء مكتب
واحد يقوم على خدمة ثلاثين مسرحا فى العاصمة الاشتراكية
وحدها ، تضم الفئ ممثل وممثلة يعملون جميعا بنظام
عقرب الساعة ، ينفذه ويشرف عليه بكل مسرح مكتب
السكرتارية الفنية .

واقضى ذلك فى التخطيط للمسارح تخصيص فرقة
مسرحية كاملة العناصر والوحدات الفنية فى كل مسرح من
طريق التعاقد الذى يعقده مدير المسرح ويعتمده الوزير
المختص ، وهذا التعاقد يعود الى قاعدة مالية ترتبط بتاريخ
التخرج أو مدى تقدير الخبرة ، الأمر الذى لا يسمح باقامة

خلل في أى من مسارح الدولة ، ومنع خطف الممثلين من
المسارح الى بعضها البعض طالما انها تتبع دولة واحدة .
والى جانب كل الامكانيات الفنية واعداد كل الجهاز
البشرى لطاقم المسرح ، فان بكل مسرح ففرقة للأدوار
الثانوية (الكومبارس) عددها عادة ما بين ١٥ ، ٣٠ ويمكن
الاستعانة من الخارج بأدوار ثانوية أخرى فيما لو اقتضى
الامر ذلك . . وهذه الفرقة يتقاضى أفرادها مرتبات شهرية
ثابتة شأنهم في ذلك شأن بقية الممثلين وعلى قدر مستواهم
الفنى .

والى جانب الجهاز الفنى وضعت الدولة الاشتراكية
نظاما اداريا يرأسه المدير المالى والادارى يُعرف كل فرد في
جهازه أنه انما قدم الى هذا المسرح ليعاون الجهاز الفنى
وليسير بخطى وثابة ثورية تختلف عن المعاملات العادية في
المصالح الأخرى . ولذلك فان الجهاز الادارى لكل مسرح
انما يختار عادة من بين النابهين المحبين لفن المسرح ومن
تكون له دراية بأعمال الادب أو المسرح أو هواية التمثيل أو
ما شابه ذلك حتى يمكن له أن يحس بمشاكل الفنان المسرحى
واحتراماته ونبضاته وومضاته من أجل مساعدته على حل
مشاكله الادارية التى تكون عادة طفيليات صغيرة طالما انها
نوقشت مناقشة تفصيلية في القيادة الموحدة المثل فيها
المدير الادارى المالى الذى يصدر بالتالى تعليمات لكل الجهاز
الادارى التابع له بالتحرك للتنفيذ وليس لاقامة العراقيل

أو ابتداء المشاكل والبحث عنها أو التحكم أو التمسك بأهداف البيروقراطية .. إذ أن العمل يسير في مجالات الإداريين بالمرح بنظام يكاد يعادل في سيره دقة جلسات التدريب في المسرحية .

وتحديده وظيفة كل عامل بالمرح وحقوق هذه الوظيفة وواجباتها على الفرد الذي يشغلها يجعل الإداري في المسرح ملتزماً أيضاً ومنفذاً لتعليمات رئيسه المدير الإداري المالي ولا يمكن بآية حال من الأحوال أن يخرج بالتالي عن النظام الموضوع المسجل في قوانين المسرح الاشتراكي .

ونفس الأمر يسير أيضاً على هذا المنوال وعلى مستوى المسؤولية نفسها مع الفنيين العاملين في مساعدة العرض المسرحي وخدمته . ففي الوقت الذي تبدأ فيه جلسات التدريب أو البروفات على مسرحية من المسرحيات تبدأ معها كل القوى الفنية في التحرك ، فيبدأ عامل الإضاءة وهو الذي لا يزال عمله الفعلي حسب ما يُظن إلا في أيام التدريبات الأخيرة قبل العرض عند ضبط الإضاءة آخر مراحل العمل الفني ، يبدأ هذا العامل في إعداد أدوات الإضاءة وفي تلميعها وفي قص ألفرخ الجلاتينات (الورق الملون الذي يلون إضاءة المسرح) وفي تركيزها وتثبيتها في أطرافها وفي طلب احتياجاته من مخازن المسارح للإضاءة من لمبات إلى أسلاك إلى توصيلات نتيجة المستهلك ، بل وأحياناً في التفكير في ابتكار وسائل جديدة لعمله ولنظم الإضاءة ، وهذا العامل

غالباً ما يمسك بكتاب متخصص في يده يشرح أهداف
 الاضاءات الجديدة واكتشافاتها وآخر ما وصلت اليه آلية
 الأجهزة في الدول الأوروبية المجاورة ، وهو غالباً ما يقوم
 بعملية أبحاث في معمل الاضاءة لمحاولة نقل الاتجاهات التي
 يراها مصورة او مشروحة في الكتب مع التعديل الذي يمكن
 له أن يقترحه باشراف مهندس الكهرباء المختص بالمرشح .
 هذا بينما نجد أن بدء تدريبات الاداء التمثيلي حتى
 على المائدة يعنى بدء عمل الاكسسواريست (العامل الذي
 يعد الاكسسوار والمهمات الخفيفة التي تحتاجها المسرحية)
 كعصا او خطاب أو...أو... ونرى هذا العامل يسجل في
 نسخته ما تحتاجه المسرحية بعد قراءته للنص واستخراجه
 المطلوب الى جانب الذي يحدده المخرج أثناء جلسات
 التدريب الأولى اذ مادة ما يحضر الاكسسواريست جلسات
 التدريب مصغياً منتبها لما يقوله المخرج . وعادة ما يعد كل
 ذلك على المستوى الكروكي (أى من المهمات الاكسسوارية
 القديمة) لتحل محل الذي يتم تصنيعه خصيصاً للمسرحية
 من الحامة الجديدة للعمل به ليتعود الممثلون عليه ريثما يتم
 اعداد الجديد بعد استفساره من المخرج عن طبيعة المطلوب
 وحجمه ومادته .

ومنفلد الملابس والديكور ومصمموه ، وهذا الجهاز الجبار
 الملحق بكل مسرح والمختص بمسرحه فقط ملزم بحضور
 البروفات كالمخرج تماماً ثم هو ملزم بعد ذلك بالبحث عن

الحامات المطلوبة وعن التحضير لها وعن احضارها للمسرح
لعرضها على المخرج للاعتماد قبل البدء فى القص والتفصيل
.. حتى يستطيع هذا الجهاز أن يراقب عملية الحركة
المسرحية التى ستحتملها هذه الملابس من عدمه من ناحية
فضفاضيتها أو ضيقها .. كل ذلك له حساب ومقاييس
فى المسرح الاشتراكى ولايسير بطريقة الارتجال أو التوكلية .
وقائد العرض المسرحى (مدير المسرح) ساقه عادة
ما تكون خلف ساق المخرج يقتفى أثره ويدون ملاحظاته
دون ما حاجة الى التنبيه طوال جلسات التدريب ، وهو
يستمتع للشرح وللمعاني ولتفاصيل الحركة المسرحية
ويسجلها ويعرف كذلك أمكنة الدخول وأمكنة الخروج
وأمكنة الانتظار الطويل أو الانتظار القصير حتى يمكنه تنفيذ
ذلك أثناء العرض المسرحى من خلال التابوه الكبير الذى
يقف أمامه ولا يتحرك ، والذى بواسطته وبواسطة أزراره
المتصلة بلمبات (فلاشات) موضوعة على قوائم ومختفية
خلف أبواب المنظر وفى الكواليس (جنبات المسرح) -
بواسطتها يستطيع اعطاء اشارة الدخول للممثل فى ميعاده
دون ما حاجة الى الجرى والى القفز والى التنظيط والارهاق
وإثارة الضجة أو الخلخلة على خشبة المسرح .
ولكل مسرح ضمن جهازه مؤلف موسيقى أو أكثر
خاصة فى مسارح دار الأوبرا .. وهو عادة ما يكون من بين
فنانى الدولة ومن اساتذة الاكاديميات الفنية الموسيقية ،

وقالبا ما تنظم لهم محاضراتهم في أكاديميات الفنون في غير اوقات جلسات التدريب بالمرشح حتى لا يتعارض ذلك مع عملهم الاصلى فى المرشح . . فاذا تعارض فليفضل عمل المرشح لانه هو الاصل . . ذلك لان هذا التلاحم الكبير الذى يجمع كل هذه الوحدات الفنية يوميا لمدة اربع ساعات او تزيد خلال تدريبات لشهرين او اكثر احيانا انما هو الذى يمكن له بان يكون عملا فنيا تستطيع ان تفخر به الدولة وان تباهى به وان تنافس به الدول الاخرى فنيا . . وهو الامر الواقع فعلا بالنسبة للفنون الاشتراكية ونهضتها .

كما اننا نجد بكل مسرح اقساما خاصة بالملابس تختلف عن اقسام الديكور فمن الخطا عندهم ضم تصميمات الديكور مع الملابس لبعد طبيعة عمل كل منهما عن الاخرى . وبينما نجد الاختصاص محدد بطريقه عمليه فى المسرح نرى مهندسا خاصا للمباني ومداعبيها وآخر للكهرباء يشرف على مشاكل الشبكة الكهربائيه على المسرح وداخل الدار المسرحية وعلى حفظ وصيانة ارواح العاملين بالكهرباء . ومواعيد عمل هؤلاء المهندسين هى مواعيد عمل الصرض المسرحى ومواعيد التدريبات الصباحية وهى ايضا مواعيد عمل الفنان بالمرشح . ذلك لان قانون المسرح الاشتراكي لا يفصل ابدا بين عمل الفنان وعمل المعاون له اذ يجب ان يتم ذلك فى لحظة زمنية واحدة ووقت واحد لا مكان ايجاد الترابط بينهم على اعتبار ان كل مسهم فى العمل الفنى

مكمل لعمل الآخر من أجل تكوين وحدة فنية واحدة ، بل
انه من المعروف أن مهندس الكهرباء يمتد عمله أحيانا لما بعد
التدريبات أو ما بعد العرض للتخصير والأعداد حسب ما
تقتضى طبيعة عمله .

خدمات عامة :

ان هذا الجهاز الذى يقدم للدولة اسمى خدماته ويحمل
الى ملايين الأذان وملايين الصيرون الفن الاشتراكى الصحيح
والفنون الأخرى ذات التيارات المختلفة . . ان هذا الجهاز
الكبير الهام فى حاجة الى التدعيم بخدمات عامة حتى يستطيع
الفنانون والعاملون به أن يلمسوا مدى احترام الدولة لهم
ولفنونهم ، حتى يمكن لهم أن يستغلوا أوقات عملهم فى
الارتفاع بأفاق الفن والتحليق بأسمى معانيه والتفرغ الكامل
الذى يسمح بالانتاج الجيد غير المزيف القائم على نفس
راضية تدفع وتدفع دائما الى الأمام .

* المكتبة :

من أجل هذا العامل ومن أجل هذا الفنان عنيت المسارح
الاشتراكية بالمكتبة الفنية التى يتحتم وجودها مع حتمية
وجود الفنان فى الحقل المسرحى . . فلقد اقتنمت الدول
الاشتراكية بأن طريق العلم هو طريق الاشتراكية ، وبأن

طريق الحقيقة هو طريق الاشتراكية .. فمهلت للفنان سبل القراءة والاطلاع على أحدث الكتب التى تهتم بالأدب والفن صنعة الفنان فى المسرح . ومكتبة أى مسرح هناك تعادل أكبر مكاتب العاصمة من ناحية ثرائها ، فهى تجمع آلاف الكتب المؤلفة والمترجمة والبحوث والدراسات ونظريات الإخراج ، والمكتبة هى الأخرى تعمل فى وقت العمل الرسمى بالمسرح بل وتزيد ساعات عملها من الثانية الى السادسة مساء - فترة الراحة بالمسرح بعد جلسة التدريب - (أى أنها تظل مفتوحة طوال اليوم) حتى يمكن لمن يرغب فى الاستراحة بقاعتها الجميلة من التزود بالدراسة .. وأجراءات الاستثمارات سهلة لأصحاب الدار من الفنانين داخلية كانت أم خارجية . وقيم الفرد الاشتراكى فى المجتمع الاشتراكى تجعله يعتبر الكتاب كتابه والمكتبة مكتبته والمسرح داره ومسرحه ، وبالتالي لا تقوم أية عقبات فى المستقبل نتيجة هذا الاعتقاد أو الاحساس ، كضياع كتاب أو أعمال فى أعادته أو إتساخه أو غير ذلك .. لأن الفن نظيف ، ولأن الفنان ملتزم الى جانب فنه بأخلاقيات اشتراكية تمنعه من التصرفات غير السليمة .

✽ فرقة المطافئ :

وهناك فرقة المطافئ فى المسرح الاشتراكى .. ولقد اعترفت الدول الاشتراكية بالحقيقة كاملة ، وهى ان مسارح

الدولة التى تمتلكها وتصرف عليها الملايين من أجل رفاهية شعبها . . من حقها ومن حق شعبها عليها أن تكون فى مامن من الحرائق . وإذا عدنا الى حصر حرائق المسارح لأدركنا الخسارات التى لحقت بها وبأدواتها وبمخازن ملابسها وبمبانيها والتى لا زالت تلحق بها . . الأمر الذى أعدت له نظم المسارح عدنه فأقامت فى كل مسرح حسب ما نص على ذلك القانون فرقة مطافئ كاملة تعمل ليل نهار فى ورديتين ، يتألف عددها من طاقم عبارة عن ٨ أعضاء وقائد ضابط ، وهذه الفرقة لها أماكنها الاستراتيجية وقت العروض المسرحية ولها دورياتها التفتيشية على خشبة المسرح وفى أنحاء صالة الجمهور قبل العرض وبعده ، ولها أماكنها التى تحتلها أثناء العرض بحافطة بذلك على أموال الدولة وأرواح فنانيتها وجمهور مسارحها من الضياع أو الدمار نتيجة الخطأ أو الجهل أو التهاون .

✻ الطبيب :

والطبيب أيضا يتبع الخدمات العامة للمسرح ، وكل مسرح من مسارح الدول الاشتراكية يتعامل مع طبيبين من أطباء الدولة ، لأن الطب مؤمم عادة فى أمثال هذه الدول . . والطبيب يؤدى الخدمة العامة أثناء العرض المسرحى من مقعد خاص بإسمه فى الصالة يراقب المتفرجين فى انتظار

خدماتهم الطبية ، وجمهور المسرح يعرف مكانه كما يعرف مكان شباك حجز التذاكر للمسرح ، وهو يتناوب العمل مع زميله لكل منهما ثلاثة أيام في الاسبوع الواحد . . وفي ادارة المسرح الى جانب خدمة الطبيب العامة يضم المسرح صيدلية (اجزخانة) تحتوى على كل ما هو مطلوب للاسعافات السريعة . . كل هذا من أجل سلامة الفرد الذى جاء الى المسرح . وطبيب المسرح هو الذى يشرف ايضا على صحة الممثلين وعملال المسرح وأسرههم ، وهى لامركزية فى الطب حددت طبيبين لكل مسرح ينفقان كل وقتهم فيه من أجل الفن المسرحى وتوفير الخدمات الطبية للعاملين فيه والجماهير الزائرة حتى يمكن لهم الاطمئنان على العمل ، والعمل على ازدياد الجهد الصادق الذى يبذلونه من أجل الدولة .

❖ المرأة :

والمرأة المثلة أو العاملة فى أى مسرح من المسارح بحكم وظيفتها فى مجتمعا وبحكم الأمومة تحتاج الى خدمات أكثر من الرجل العامل - ولقد تنبعت قوانين الدول الاشتراكية لهذا الفارق فأعطت العاملة فى المسرح اجازة للوضع قدرتها بشهرين (الثامن والتاسع) واجازة أخرى تمتد لخمسة شهور بمرتب بعد الولادة حتى يمكن لها أن ترضى المولود فى أولى مراحل حياته . . ومن النادر فى حقول المسرح أن

تستعمل الفنانة أو العاملة الحق الأخير ، ذلك لأن التمتعش للعمل الفنى للتنفيس عن الهواية أو الحرفة هو الذى يدفع العاملين بالمرح للعمل وليست أية أسباب أخرى .

✽ الجنس :

ويقدر المشرع لقوانين المرح الاشتراكى قضايا العامل المرحى فيصرف له ملابس للعمل (يونيفورم موحد) يسهل عليه التحرك كما يعوض للعمال والمهندسين عن ملابسهم ليتيح لهم الانطلاق فى العمل دون حساب لشيء ما ، وتصرف ادارة المرح هذه الملابس لمن تتطلب طبيعة عمله ذلك وهى أحيانا معطف لبعضهم و «عفريته» للبعض الآخر حسب طبيعة العمل ، ومنصوص على عدم استبدال صرف الملابس بمال يصرف كبديل ملابس احتفاظا بوحدة النوع وبمحافظة على الشكل العام أثناء العمل ، كما تنص القوانين على عدم استعمالها خارج خشبة المرح وعلى استبدالها بالجديدة فى حالة الاستهلاك .

✽ حالات المرض :

وتنص المساعدات الاشتراكية على صرف اعانات مالية من النقابة ومن ادارة المرح فى حالات النقاهة والاستشفاء من المرض وحالات الانتقال الى المستشفى والاقامة فيها وحالات الجلوسات الكهربائية التى تكلف بعض المال وحالات

الحمامات الساخنة وحالات الولادة وحالات السفر الى الخارج وحالات الوفاة . وكل حالة من الحالات المذكورة يتناولها القانون بالتفصيل موردا البيانات المطلوبة والاثباتات اللازمة والقيمة المالية التى تدفع عنها وكل النظام المطلوب من آلاف الى اليباء .

بل ان نظام المساعدات والخدمات العامة يمتد الى معاونة الفنان أو العامل فى المسرح فى حالة الزواج وفى حالة وفاة اولاده أو حالات الميلاد لأفراد عائلته ، وفى حالات العجز المفاجئ ، وفى الحالات الشاذة ، ويحدد النظام القواعد التى تتبعها إدارة المسرح فى التنفيذ كل بالمقاييس التى وضعها المشرع ليضمن الخدمة العامة للعامل والفنان على مستوى خاص يزيد عن المستوى الذى تعامل به الدولة أى عامل آخر بها . . وذلك بالتالى - وبطريق غير مباشر - يضمن الخدمة العامة للجمهور المشاهد حينما يأتى المساء ، ويصعد الفنان بقلب صاف خال من المشاكل العامة أو الخاصة ليقف تحت الأضواء ليؤدى دوره ، أو حين يتحرك العامل ليغير الديكور بايمان راسخ قوى بروح الاشتراكية وعدالتها وخدماتها العامة .

* فترات الراحة :

والخدمات العامة تعمم على حساب الطبيعة وتحدد فى قوانينها حتى مواعيد الاكمل للعمال ووقت الراحة كذلك

حتى يسير العمل الفنى فى ظل من النظام ومن المعرفة ومن حالات الاستقرار التى تهيئها له هذه النظم الموضوعة لامكان: الالتزام بها من جانب كل عامل بحقل المسرح وداخل جدرانها العظيمة . وهى تمنع الأكل بتاتا على خشبة المسرح احتراماً للفن الذى يجرى على نفس الخشبة ، وهى تعطى للممثلين والعمال فترة استراحة لمدة ربع ساعة كل ساعتين من العمل تتجدد بالتوالى كلما استمر العمل ، كما تلزم الممثلين بالمحافظة على ربع الساعة المخصصة للراحة وعدم تجاوزها احتراماً لتقاليد المسرح فى التعامل على مستوى الحرية ولكن فى حدود النظام .

والعامل يعمل ثمانى ساعات فى اليوم شأنه فى ذلك شأن أى عامل بالدولة ولكن فى حدود الأوقات التى يحددها العمل الفنى ويتطلبها . . اذ أن ساعات عمله إنما ينقها فى إبراز ومساعدة العمل الفنى على الظهور ، وبالتالي فهو والحالة هذه مضطر لأن يخضع لموقف العمل نفسه ، وأن يتبع نظام عمله ما تتطلبه المسرحيات من تدريبات وعمل وتجهيزات وهو لذلك يتقاضى أجر بدل طبيعة عمل يعوضه ذلك .

والقانون قد نظم وحدد أوقات الراحة بالمسارح ، وكذلك المعاملات فى الأعياد والعطلات ، وإتاح للعامل أجراً اضافياً سخياً يعوضه عن زيادة عدد ساعات العمل ، وهذا الأجر عن زيادة ساعات العمل يعتمد من الرئيس المباشر

للعامل فقط ، ويصرف له هذا الأجر مع مرتبه الشهري أو مع مرتبه نصف الشهري حسب ما هو معمول به في بعض الدول الاشتراكية من ناحية المعاملة المالية ودفع الأجور - دون الحاجة الى اعتمادات لاثبات زيادة العمل أو تأشيرات أو تعقيدات ، لأن الأمر ببساطة هو حقيقة اتفاق هذا العمل وهذه الساعات الإضافية في المسرحية أو في المسرح من أجل الفن ، وبالتالي يتحتم على الأقل دفع ما يقابل هذه الزيادة على المستوى المادى . هذا الى جانب المستوى الأدبى الذى يمنحه العمال على الأقل ممثلا في امتيازات وترقيات للمكثرين من الساعات الإضافية ونتيجة للاخلاص والتفانى .

✽ الإجازة بأجر :

ونظرا لأن أعمال المسارح ممتدة وغير متقطعة وبدون إجازات . . فلقد نص القانون على صرف الأجور للعاملين به في أيام العطلات الرسمية للدولة وهي الأيام التى تعمل فيها المسارح بالطبع بدون انقطاع ، كما أن هناك نظاما خاصا للعمال بالمسرح وهو نظام الإجازة بأجر ، وهو الذى يتعامل به كل عامل أو فنان يرى أن تفرغه سيتيح له تقديم جديد لمسرحه أو لعمله أو للرقى بتكنيك العمل الذى يقوم به . والدولة ونظم المسارح تبيع مثل هذه الإجازة ومشروعيتها في سبيل التقدم وفي سبيل الوصول الى أعلى المستويات في مختلف فروع المسرح ومجالاته .

* المراسلات :

حتى البواب الذى يتصدر باب الممثلين . . فقد اقام له النظام بالمرح مكانا على يسار باب الدخول ليقيم فيه ، وزوده بجهازين للتليفون أحدهما للاتصال الخارجى ، وداخلى للمسرح ، وتابلوها كبيرا مقسما يضع فيه الخطابات الواردة للممثلين والعاملين والموظفين والاداريين بالمرح . . والى هذا البواب ترد الكتب المختلفة والمجلات الفنية المحلية والعالمية المرسلة بأسماء الفنانين ليوزعها عليهم عند انصرافهم من جلسة التدريب . . وكان البواب اصبح همزة وصل بين الفنان والثقافة . . ولاعجب أن ترى ضمن ما يرد من كتب ومجلات ما يحمل اسم البواب نفسه .

هذه الضمانات الكبيرة فى مجال الخدمات العامة وغيرها بكل ما هو متعلق بخدمة الفنان انما تيسر له أن يترك همومه عند دخوله حرم المسرح المقدس وكأنه مكان الحج وتجعله يضى وقت عمله الفنى فى معزل عن المشاكل وفى مأمن منها وتجعله فى النهاية . . ينتج فنا خالصا حقيقيا .

مسارح الاقاليم والاشتراكية :

بدأ الفن عادة فى العواصم حيث اعتادت مظاهر المدنية أن تستقر ، ثم امتد منها الى المدن المجاورة للعاصمة . والظاهرة الواضحة ان الاهتمام بالقاعدة الشعبية يكون اكبر

وأشمل وأعم في الدول التي تدين بالنظام الاشتراكي ..
ذلك لأن هذه الدول إنما تضع في اعتبارها قضايا العمال
والفلاحين والجنود وهم الذين يمثلون الغالبية العظمى لسواد
الشعب . ومن ثم فإن ذلك يستتبع التفكير في رفاهيتهم
وادخال السرور عليهم وتقديم الفن اليهم في الأماكن التي
يراولون فيها انتاجهم الطبيعي للدولة سواء كانت الأرض
أم المصنع أم المعسكرات أم التكنات .. أضف الى ذلك أن
تواجد النشاط الفني الاقليمي إنما هو محاولة أيضا في الوقت
ذاته لاهياء الفن وسط جماعات الشعب في مختلف بقاع
الدولة الى جانب ما يقدمه هذا الفن من نشاط سامي ينبع
أصلا من البيئة نفسها على اعتبار أنه ملاصق لها ومتأثر بها
وبالتالي فالطاقات التي تحمل رسالة الفن في الاقليم إنما
تأثر هي الأخرى بعادات الاقليم وتقاليده وطباعه كنتيجة
طبيعية للمعايشة والارتباطين المكاني والزمني .

والاصل في انشاء مسارح الاقاليم في الدول الاشتراكية
إنما تثير قضايا محلية ومشاكل مختلفة في الاقليم عن
الاقليم الآخر مبرزة المحلية ، وهو ما تحاول هذه المسارح
عرضه من خلال وجهة نظر مؤلف منها أو مؤلف يعيش
عاداتها وتقاليدها ، واختلاف المشاكل الكثيرة واكتشافها
يساعد على التعرف عليها ثم حلها بالتدرج .. ثم لم تنس
هذه المسارح عرض أهدافها ومن أهمها الارتفاع بالمستوى
الفكري لسكان هذه المناطق النائية . والبعيدة أحيانا عن

احتكاكات العاصمة والثقافة .. فعمدت الى عرض العاليات والكلاسيكيات ضمن برنامج مسارحها حتى يمكن ايجساد عملية التشكيل والتطوير في نفس الوقت الذي تحاول أن تبني فيه المؤلف الاقليمي وتحاول مساعدته على الظهور .. ولم تعد المسارح الاقليمية الوسيلة للارتباط بجمهورها المحلية الاقليمية ، فقدمت ضمن برنامجها السنوى مسرحية غنائية عادة ما تكون من نوع الأوبريت ، لتعطى فكرة الفن او الحل لمشكلة من المشاكل على المستوى الخفيف المتقبل المبسط الذى يتسم بالفناء والموسيقى والرقص أحيانا .. ويكفى ان أذكر أن بعض المحافظات الصغيرة بأقاليم الدول الاشتراكية بها دار للأوبرا وتعرض يوميا أوبراتها ولمدة عشرة شهور فى العام من أول سبتمبر الى آخر يونيه (زمن الموسم المسرحى) ، هذا غير مسرح المسرح القومى الذى بنته الدول الاشتراكية فى كل محافظة من محافظاتنا ، وأنشأت له فرقة خاصة به قوامها المثقفون وأبناء الاقليم الفنانون وخريجوا المعاهد الفنية للتمثيل والموسيقى وغيرهم .

والى جانب قيام هذه المسارح الحكومية فى الاقليم - هذا القيام الفعلى الجاد - فان بكل مسرح او بتبعه فى مكان آخر ناد للممثلين ، راعت الدولة فى أنشائه الظروف البيئية التى تحيط بمسرح الاقليم من عدم السهر والتأخر لوقت طويل وانعدام الحياة الاقليمية فى ساعة مبكرة من المساء ، وهى عادات تكاد تكون فى كل اقليم من أقاليم العالم

.. فعرفنا النادي الاقليمي التابع للمسرح .. هذا النادي له شهرة بالمدينة أكبر من شهرة قسم البوليس نفسه .. ذلك لأنه انما يكون عادة مصدرا للاشعاع الثقافي والندوات الفنية والمناقشات والمساجلات والاختلافات حول مفاهيم الأعمال الفنية المقدمة .. ومن بين جنبات هذا النادي تصدر مجلة مسرحية شهرية تحمل من مصدر الاشعاع اخبار الادب واخبار الفن واخبار الثقافة واخبار المجتمع الفني كله ، وفي رحاب هذا النادي ينزل أساتذة الاخراج والاكاديميات والمعاهد الفنية العالية ضيوفا على المسرح الاقليمي بالمحافظة ، وتزدحم جنبات النادي بكل المسرحيين حيث يناقشون فيه الأعمال ، وتقام الندوات للتقييم الفني وغير ذلك من الحركات التقدمية في الفكر والفن ، والتي تعكس اشعاعات لها تياراتها وخطوطها التي تنعكس على حياة المسرح الاقليمي وتتيح له الازدهار ، وزيارات المخرجين الكبار بالعاصمة. وأساتذة المعاهد الفنية انما تدخل ضمن رسالتهم في نشر الثقافة المسرحية والارتقاء بالفن الاقليمي وأحيانا تتعداها الى المساهمة بالإخراج لمسرحية أو أوبريت والاقامة الكاملة شهرين أو يزيد بالاقليم .

والاهتمام حول هذه المسارح يكون عادة من الشباب والمتعلمين نحو ثقافة أفضل ومعرفة أعظم ، مما نجد معه أن فكرة المسرح الاقليمي انما تصل بحذافيرها وبنفس الصورة الرسومة لها والتي أنشئت من أجلها .. الى جانب

ما تشغل به اوقات الاقليميين بجرعات الفن الذى تقدمه لهم ، اسمى وظائف الفن وأعلها قيماً .

وموقف الدولة من المسارح الاقليمية عظيم ومشرف ايضا . . فقد نصت النظم على تبعية هذه المسارح للدولة وكذلك فرقها المسرحية وخضعت بذلك لتأميمات المسارح التى تمت فى العاصمة ، وأصبح لكل محافظة مسرح قومى الى جانب مسرح صغير يتبعه ودار للأوبرا أحيانا حسب تعداد الاقليم ، وهذه المسارح تعمل يوميا لعشرة شهور فى عروض تبدأ من السابعة مساء وتنتهى فى العاشرة مساء تماما كمسارح العاصمة ، بل انها تقدم حفلات أسبوعية لمربين من الثالثة الى السادسة لتلاميذ المدارس وتلميذاتها .

وصارت مسارح الأقاليم فى كل عاصمة تستقبل سنويا ما لا يقل عن ممثل أو ممثلين جدد ومخرج من خريجي المصاهد العليا بالعاصمة يقوم بفترة الجهاد للأقليم مدة لا تقل عن سنتين أو ثلاث يثبت بعدها بالمسرح الاقليمى اذا كان من أبناء الاقليم أو اذا رغب الفنان فى ذلك ، وينقل للعاصمة أو للمسرح الذى يتعاقد معه بعد الاعتماد من الوزير المختص .

والنظام العام بالنسبة للتخطيط الذى سبق ذكره هو الذى يتبعه أيضا المسرح الاقليمى واوقات الفراغ عند الممثل أو المخرج فى المسرح الاقليمى تتيح له السفر الى العاصمة للتعرف على الفنون فيها والعمل فى الاذاعة أو وسائل

الأعلام الأخرى كالسينما والتلفزيون طالما أنه لا يرتبط
بالمسرح في نفس الوقت .. وهو الأصل في الارتباط ، على
أن يخطر الممثل أو الفنان مسرحه دائما بتحركاته وأماكن
وجوده .

ولم يفت على المشرع عند وضع قوانين المسرح الاقليمي
أن ينظر بعين الاعتبار للمفريات التي تتمتع بها العاصمة
فزاد من مرتبات ممثلي الأقاليم وهي تزيد بمقدار النصف
٥٠ ٪ عن مرتبات ممثلي العاصمة .. ذلك لأن ممثل الاقليم
يجد صعوبة ولو انتقالية من الاكتساب من وسائل الاعلام
الأخرى ، وهذه الزيادة تزيد من اطمئنان الفنان العامل
بالاقليم وتجعله يركز كل جهوده لخدمة فنه أينما وجد
واكيفما يكون .

ورغبة في التعارف الفني وتبادل الثقافات الفنية وإطلاع
ممثلي الأقاليم على بواصر النهضة الفنية في العاصمة فإن
كل مسرح من مسارح العاصمة يستضيف في كل سنة
اقليما يعطيه مسرحه وجمهوره ويترك له مسرحه ليقدم
من على خشبته الفن الاقليمي الذي يحتوى أيضا على
مهرجيات عالمية أو محلية يقدمها أحيانا نفس المسرح
المستضيف (وهو مجال شريف للمنافسة) لمدة اسبوع على
الأقل تزيد أحيانا الى أسبوعين حسب الاتفاق بين
المسرحين ، وفي ذلك عرض للجهود الاقليمية في العاصمة
وتقييما فنيا لها واحتراما لامكانياتها التي عادة ما توازي

جهود العاصمة ان لم تزد عليها أحيانا . وتخصص المجلات الفنية في العاصمة جزءاً خاصاً منها لفن المسرح الاقليمي تعرض فيه مناقشات نوابديها ونقدها لأعماله كما يسافر اليها النقاد عند كل عرض وكذلك الأدباء المهتمون كذلك واساتذة الجامعات ليشرفوا على طلبتهم الخريجين من ممثلين ومخرجين الذين أخذوا طريقهم الى القاعدة الشعبية الحقيقية (المسرح الاقليمي) وليعاودوا معهم المناقشات على المستوى الفني العظيم .

وبعد هذا لا يحس الفنان في الاقليم انه يعيش بعيداً عن العاصمة . . فأضواء العاصمة مسلطة عليه ، بل انه يزيد من زميله فنان العاصمة في أن أضواء الاقليم أيضاً مسلطة عليه ، والوصى الجماهيري كبير في الاقليم بحكم انتشار الفنون واقامة المعارض الدائمة ، وفي العاصمة الاشتراكية وفي كل مكان توجد به خشبة مسرح وممثل وعامل فنان يخلص لفن المسرح .

وانقل فقرة بالحرف الواحد مما جاء بقوانين المسرح الاشتراكي بالمجر من الفرق والمسارح الاقليمية تقول : « من أجل سعادة الجمهور الكادح في الاقليم . . ومن أجل الوصول بالمستوى الفني لمسارح الاقاليم وبسرعة الى أعلى درجة ممكنة . . من أجل الملايين من الفلاحين والعمال في بلدنا وفي ريفنا الأخضر » .

والاهتمام بمسارح الاقليم هذا الاهتمام الكبير انما يعنى

اهتماما بالقاعدة الشعبية ومحاولة الاتصال بها مباشرة عن طريق الفن ، ولم يفكر المشرع الاشتراكى فى اقامة زيارات متتابعة للأقليم من فرق العاصمة ويبنى انتشار الفن فى الاقليم على هذه الفكرة .. ذلك لانه يحرص اولا على طاقة الممثل فى العاصمة ويدخرها ويحافظ عليها من التفتت ما بين العاصمة والاقليم ، ولانه ايضا يرى فى الحقيقة ان فلسفة مسارح الاقليم انما تنبع فقط من البيئة نفسها بمشاكلها وظروفها وطريقة التصوير للحياة نفسها ، فضلا من انه يحسب حسابا خاصا للمتفرج الاقليمى الذى يعيش بين مشاكل بلده ومواطنيه من الاحساس النفسى المضاد من زيارات العاصمة لانها تكون بمثابة اسبرين فنى للأقليم وجمهورها .

ان مسارح العاصمة لا تنتقل أبدا الى الأقاليم بل انها تنتقل فقط للضواحي لتقيم حفلة داخل مصنع من المصانع للعمال لمناسبة ما أو ما شابه ذلك .. أما الفن الاقليمى فانه يتخطى حدود اقليميته ويعرض فى العاصمة فنه .. وما اعظمه من فن .

واننى لاذكر صادقا عند زيارتى لمسارح الاقاليم بالمجر والمانيا الاشتراكيتين اننى لاحظت أن أجهزة الاضاءة والمعدات التى تضمها جدران هذه المسارح انما تسبق بكثير المعدات الموجودة فى مسارح العاصمتين بودابست وبرلين .. وقد استوردت من أعظم البلاد فى هذا المضمار من ألمانيا

وانجلترا . . بل ان ماكينة الريزسثانس الأوتوماتيكية (المقاومة للكهرباء) التى تربط وتفصل بين مختلف اللميات والبروجكتورات وهالكسات النور من خلال يد صغيرة وبحركة اسهل انما توجد بمسرح اقليمى بمدينة ميشكولس وغيرها من المدن الاقليمية وهى مستوردة من انجلترا ، لا يوجد شبيه لها ومن ناحية حداتها وامكانياتها وامتيازاتها باى من مسارح العاصمة .

فن المخرج وفن الممثل

✽ فن المخرج :

من المعروف ان المخرج هو القاعدة الاولى فى فن المسرح اذ عليه وعلى فكره تركز أعلى النجاحات وأغلبها التى يحققها مسرح ما فى بقعة معينة من بقاع الأرض على مساحة الكرة الأرضية . والتاريخ يذكر لنا المخرجين العظام جوردون كريج فى انجلترا ، وأدولف إيبا فى سويسرا ، وماكس راينهارد فى ألمانيا ، وستانسلافسكى فى روسيا ، وچان قبيلاد وچان لوى بارو فى فرنسا ، وغيرهم كثيرين من المنتشرين فى كل بلاد العالم . والهزات التى هزت فعلا كيان مسرح من المسارح او دولة من الدول انما تكون فى العادة ملتصقة باسم المخرج بادىء الشرارة فيها ، فهو المسيطر والمهيمن من خلال تعاليمه وملاحظاته وأفكاره على سمسير

العمل المسرحى واسنوبه ، وبالتالي هو الوحيد الذى يضمن له التوجيه السليم الذى يصل بسفينة المسرحية فى النهاية الى شط السلام آمنا . وما من شك فى أن الدراسات التى بدأها المخرجون السابقون والتجارب التى حاولوا اثبات تعاليمهم وأفكارهم فيها هى التى ساعدت المسرح ولا زالت تساعده على الحصوية وعلى الثراء الفنى . . ذلك لأن الأدب فى حاجة الى العقلية الفنية التى تصوغه فى اطار من الفن الادائى وفن الحركة المسرحية والفنون الشكيلية المجاورة - الامر الذى يحتاج الى قائد ماهر ليجمع كل هذه الخطوط المتباينة والمتشابكة وليحولها الى قصيدة شعرية أو سيمفونية موسيقية ، يستطيع أن يستخلص منها المشاهد للمسرح شيئا يخرج به من بعد مشاهدته للتمثيل وامتزاج روحه به .

لذلك كانت وظيفة المخرج فى المسرح الاشتراكى من أهم الوظائف التى تعنى بها تنظيمات المسارح فى الدول الاشتراكية هذه التنظيمات التى حددت ماهية ثقافة المخرج وماهية خبراته وماهية كيانه ووجوده . . هذا التحديد الذى يتيح لشخص واحد كالمخرج أن يجمع بين يديه وفكره مئات المشتركين فى العرض المسرحى من ممثلين وكتاب و مترجمين وموسيقيين وكومبارس ومنفذى ملابس وديكور وادوات مسرحية وعمال وقائدى عرض (الادارة المسرحية) ومعاونين من مختلف المهن الفنية .

لهذا كان من أهم الأعمال للمخرج تهيئة الجو الصالح له داخل خشبة المسرح ووسط جلسة التدريب - المكان المقدس الذي يراول فيه أعظم أعمال الانسانية على الإطلاق وهي الخلق - حتى يمكنه التفرغ للمهمة الشاقة الموكلة اليه . ويحتم نظام المسرح الاشتراكي أن يلم المخرج بأكثر من لغة اجادة تامة وأن يكون من المطلعين وأن يحضر ويفند في بدء كل مسرحية دراسة سابقة عن كاتب المسرحية ومصره والظروف التي ألفت عليه وعكست على فنه والمواقف التي أدت به الى كتابة المسرحية لتأخذ طريقها لخشبة المسرح للتمثيل .. أضف الى ذلك الدراسات التي يحاول المخرج المثقف فتح النوافذ الفكرية عليها بل ومحاولة استخلاص طريقة أو أسلوب له ليقنع به كل المشتركين في العرض المسرحي .

وحددت نظم المسرح الاشتراكي جلسات أسموها « بجلسات التحليل » وهي التي يتناول المخرج فيها العلاقات بين الشخصيات كما يتولى شرح بواطن الشخصيات وظواهرها واتصالاتها بعضها ببعض ومدى هذه الاتصالات وأهمية مشاهد المسرحية بالنسبة لتسلسل المسرحية .

من أجل هذا كله يعمل المسرح الاشتراكي على ألا يشغل المخرج باله بأكثر من ذلك ومن التفرغ للمسرحية ومن التحضير لها في جو هادئ وبغيدا عن الزويز وبغيدا

عن المشافيات والمجادلات التى يمكن أن تنشأ أحيانا من الممثلين نتيجة اختلاف وجهات النظر على توزيع الأدوار مثلا أو معارضة فى اختيار لون الملابس أو استئذانات بالتغيب أو التأخر عن جلسة التدريب مما يجعل المخرج يخرج عن حدود مهامه ويصرف وقته فى غير طائل ويبدد طاقاته فى غير المهمة المعين من أجلها فى المسرح الاشتراكى .

ولذلك تمنع هذه المسارح أمثال الحالات السابقة ، كما تمنع بشدة زيارة جلسات التدريب الا باذن سابق من المخرج نفسه قائد العمل كله وزعيمه . . والنظم الادارية الى جانب ذلك تحتم استمرار جلسة التدريب فى ظل من الهدوء الشامل الكامل الذى يساعد طبيعة عمل المخرج على الخلق والتسلسل وعلى الاستمرار والابتكار وعلى الاحساس بقدسية الفن وروعة المسرح وخشيبته وعظمة أفعاله واحداثه ، والمخرج يدخل فى اختصاصه استعمال كل ما هو مشروع لضبط نظام جلسة التدريب أو نظام العرض المسرحى فوق خشبة المسرح ويوصل الأمر الى إعطائه حق استئداء البوليس أو الملقاق إذا دعا الأمر حسب نص القانون الاشتراكى للمسرح ، وضمن حقوقه أيضا تنظيم العمل فى صالة الجمهور حفظا لكيان العرض المسرحى ، وهو المختص أيضا بتنظيم ظهور الممثلين وترتيب ظهورهم للتحية أمام الجماهير فى نهاية العرض المسرحى ، وهو الذى يحدد مساعد المخرج المسئول النوط به كتابة التقرير اليومي عن

سير العرض في سجل يومى خاص بالعرض المسرحى وهو الذى يرجع الى النقاط المحددة في هذا السجل وفورا في اليوم التالى صباح العرض المسائى ليطلع على الملاحظات ويلفصل فيها في نفس اليوم حسب النظم المسرحية . ونظام مساعدى الاخراج متبع في مسارح الدول الاشتراكية اذ ان مساعدا المخرج الذى عمل طوال تدريبات المسرحية التى تتجاوز الشهرين يكون على علم تام ببواطن المسرحية وملاحظاتها وخطوات تنفيذها ، ومن ثم فان كروسيا خاصة باسمه في الصالة يكون في انتظاره يوميا ومقرر جلوسه فيه قبل بدء العرض المسرحى بعشر دقائق على الاكثر كالمخرج تماما ليراقب العرض وليراقب تنفيذ الممثلين وعمال الاضاءة ومديرى المسرح والممثلين وللجميع له بكل دقة محافضا بذلك على الاسلوب الذى انتهجه المخرج صاحب العمل في منهجه والذى تعلمه واثقنه هذا المساعدا خلال جلسات التدريب ، وتقتضى الامانة الفنية البالغة الإبلاغ كتابة وبكل صراحة وجراة من كل مخالفة يمكن أن تحدث وتخل بكيان العرض سواء اكانت بسيطة أم غير بسيطة . . ذلك لان المساعدا هو عين المخرج في غيابه وهو المسئول من بعده وهو اليد الامينة الغالية التى تحفظ للعمل قوته وعظمته وهيئته وحدوده . . وقد حدث مرة في المسرح القومى ببودابست ان كان مدير المسرح القومى وهو من اكبر ممثلى الدولة ان اخطأ خطأ صغيرا الا ان مساعدا المخرج

الذى كان منوطا به مراقبة العرض قد سجل هذا الخطأ
وفى اليوم التالى استلمنى المخرج المختص بالمرحلية مدير
المسرح القومى وهو مخرج وممثل أيضا وأبلغه بالجزاء
الموقع عليه وبعد هذا تلقى مساعد المخرج مكافأة مالية
وخطاب تشجيع من مدير المسرح القومى نفسه بصفتها
مديرا لجراة مساعد المخرج وتفانيه فى اثبات مشروعية وحق
العمل الفنى حتى ولو سجل ما يخطئ به رؤساؤه .

لهذا أيضا كانت كلمة المخرج لا مرد لها فكل الأجهزة
الفنية والإدارية تعمل على خدمته حتى يكون مسئولا
مسئولية كاملة عن كل أعماله وحتى لا تتدخل روتينيات فى
الانقاص من قيمة فكره وعظمة فنه بما لا يوافق طبيعة الفن
المسرحى أو يتعارض ذلك مع الحقوق التى كفلها له قانون
المسرح الاشتراكى .

وفى خضم أعماله وبين الحين والحين يستعرض المخرج
خامات الملابس وبعض أجزاء الديكور التى تم صنعها فى
مركز كبير بالدولة ويشرف كذلك على الموسيقى وتسجيلها
وهو مطالب بمراجعة التسجيل وأخذ الوقت الكافى فى
الاستوديو لضمان النظافة الفنية . .

وهكذا يبدأ المخرج مع كل مسرحية حلقة جديدة من
حلقات التصوف الفنى الذى يخلعه على نفسه بحكم اغراقه
فى العمل من أجل صالح بلده وصالح النص وصالح الجمهور

المشاهد الذى يحترمه ومن أجل تحقيق الفن تحقيقا سليما حسب ما اشارت به فى هدف الفن .

ورأى المخرج الفنى فيما يتعلق بالمسائل الفنية رأى قاطع لا مجال لمناقشته أو الاعتراض عليه أو حتى محاولة المساس به . . ذلك لأنه هو أولا وأخيرا المسئول المتصرف ، وهو الذى يتصدى لمناقشة العمل الذى يبتكره وينظمه . ونتيجة للسير الطبيعى على هذا المنوال فإن العمل الفنى عادة ما يصيب النجاح المطلوب والمتخيل فى ذهن قائده المخرج بالتمام دون أية انحرافات طالما أن كل مسهم يودى عمله على الوجه الاكمل وتحت رعاية المخرج ومسئوليته ووفق توجيهاته وملاحظاته .

والتفرغ لعملية الاخراج فى المسرح الاشتراكى امر لازم وضرورى . . وقد يكون ذلك أمر طبيعى لتخرج المخرج فى معهد التمثيل (قسم الاخراج المرحى) أو أكاديمية الفنون المسرحية (قسم الاخراج) ، ورغم ذلك فإن هنالك ممثلين ناجحين وهم مع ذلك مخرجين ناجحين أيضا . . ولكن الثابت أصلا أن المخرجين المتفرغين لعملية الاخراج إما تصيب أعمالهم نجاحات ساحقة رغم أن كلا المخرجين يعمل . . إلا أن طبيعة العمل الفنى تسمح للمخرج المتفرغ لأن يشارك قضايا المسرحية فى جو من الانفصال الذى يؤثر عليه محاولة الاندماج فى شخصية مسرحية للتمثيل ، كما أن المتفرغ يجد لديه الوقت لمزيد من التأمل والدراسة

والبحت أسس فن الأخراج المسرحى مما قد لا يتيسر للمخرج الممثل . ان غالبية المخرجين العظام فى الدول الاشتراكية ما هم الا أساتذة اخراج فى معاهد التمثيل او الاكاديميات الفنية ، وهم بذلك الى جانب وظائفهم الأساسية قد خصتهم الدولة بمهمات جليلة ثانية وهى امداد المسرح بالكفاءات الجديدة فأسندت اليهم التدريس Lafادة الكفاءات الشابة حتى تضمن الدولة لحياة المسرح الاستمرار والاستقرار والبقاء بما يضيفه هؤلاء الأساتذة المخرجون اكبار من خبراتهم فى التدريس من واقع التجربة العملية التى يمارسونها فى فن الاخراج .

ولا يخفى ان قاعدة النجاح الاولى بالنسبة للمخرج نرتكز على الثقافة وعلى مدى الاسهامات التى يقيمها حول ماهية العمل وعلى مدى القراءات والمراجع والدراسات التى يرجع اليها . . ذلك لأن التفسيرات العلمية فى مادة الاخراج وعلومها الحديث انما هى الأصل فى موضوعية الاخراج . . حتى يمكن للمخرج مواجهة كل الاسئلة العادية منها والشاذة والغريبة والعجيبة التى قد تصدر من أحد الممثلين او الناشئين المتفلسفين السولسطائيين . . فضلا عن احساس المخرج نفسه بقيمة نفسه وعظمته وقيادته فى حالة ردوده واقناعه وافاضته لتفسيرات المختلفة بالنسبة للمسرحية التى يعمل بها .

والنظام الذى وضع المسرح الاشتراكى وبنوده والملازم

للممثلين جعل المخرج لا يضيع وقته بمراجعة كشوفات حضور او غياب الممثلين فهذه العادة السيئة غير معروفة لدى المسرح الاشتراكي لان الجميع ملتزم بنفسه وبعمله وبيومه والجميع يعمل في ظل من روح الهواية الشابة الحقة التي تجعل الفن خالصا لوجه الفن بعيدا عن زيف المادة وزيف التصنع ورغبات الهروب من حياة المسرح الشاقة المضنية .

والمخرج هو الذي يقوم باعطاء الاوامر لحضور الممثلين او معاونين للتصوير التليفزيونى او اللقطات الاذاعية وهو قائد العمل في هذه اللقطات لانه انما يعطى من فن المسرح ما يعكس اسم المسرح العامل به والذي يمثله واسمه كمخرج واسم ممثليه كممثلين وعلى ممثل التليفزيون او موظف، الاذاعة الاستماع الى المخرج المسرحى وفي حالة اى تعارض فان من حق المخرج المسرحى صاحب العمل الفاء التسجيل او النقل مبينا الاسباب الفنية التى دعت الى هذا الالفاء وغالبا ما تكون في صالح العمل الفنى . . ولا مناص في المسرح الاشتراكي من عدم حضور هذه اللقطات من جانب ممثلى المسرح المطلوبين وعليهم تنفيذ كل ما يطلب منهم من المخرج دون ابطاء .

والمخرج هو الذى يامر في الظروف الطارئة كمرض ممثل بتدارك الامر وبالطريقة التى يقترحها ويرتضيها ويرتئىها لصالح العرض نفسه ، وكل ممثل ملتزم في حالة ترك مكان وجوده اخطار المسرح لامكان العثور عليه في ظرف

نصف ساعة ما بين ٩ صباحا و ٧ مساء مواعيد العمل في المسرح .. طالما انه ليس على ارتباط بعمل يربطه بالمسرح في ذلك اليوم .

والمخرج هو الذى يحدد قيام ممثل بدور ممثل آخر في حالات الطوارئ وهو ايضا الذى يقترح ويحدد قيمة المكافاة التشجيعية التى تمنح له وهى عادة ما تمنح للممثل المتطوع للتمثيل لدور زميله الفائب والخاصع لظرف قهرى عاقه عن التمثيل .. وعادة ما توازى هذه المكافاة في مثل هذه الحالات ٢٥٪ من المرتب الشهري تكرما للممثل المنقد لما يتعرض له وتشجيعا لبقية الممثلين على التغانى من أجل المجموع والدوبان من أجل صالح المسرح الاشتراكى وقوته ورفاهيته .

والمخرج هو الذى ينهى جلسة التدريب وعادة ما تستمر بعض الوقت المحدد لها ، ولا يمكن باية حال تدخل الممثلين للقيام بهذا العمل او الايحاء بهذا الانهاء طالما أن مدير المسرح لم يعلن انتهاء جلسة التدريب اذ هو عادة الذى يوصل قرار المخرج بانتهاء جلسة التدريب بعد ان يسر له المخرج وبذلك هو الذى يسجل ايضا على كشف الحضور بالدقيقة ميعاد انتهاء العمل .

والمخرج هو الملتزم فنيا بالرد على كل طلبات الممثلين فيما يختص بفنية العرض وطلب أدوارهم واستفساراتهم حتى يمكن الوصول الى المطلوب في ظل الصداقة والفن

والحقيقة والتقدم . . حتى ولو ضحى من وقته الخاص في سبيل تنفيذ ذلك طالما أنه هو الملتزم فنيا أمام الدولة وأمام الرأي العام بذلك .

والمخرج هو الذى يحدد مكان جلسة التدريب وزمنها وعلى كل العاملين بالمرححية مراعاة التواجد دون تنبيهات أو تحذيرات أو انتظار للفت الانتظار الى المكان والزمان المحددين لجلسة التدريب ، وهو الذى يوقع قرار الخصم على المتأخرين بواقع ١ ٪ من الأجر للعشر دقائق الأولى وما بين العشر دقائق والساعة حتى ولو حدث التأخير فانه يعتبر انقطاعا عن العمل وغيابا ، والعمل يجرى بواسطة الساعة الموجودة بالمرح وعلى خشبة المسرح اذ هى الاصل في التوقيت ، وتتوخى ادارة المسرح ضبط الساعة الخاصة بالمسرح لما لها من اهمية في شئون العمل الفنى . وفى نهاية جلسة التدريب يقوم المخرج شخصيا بتدوين بروفة الغد حيث تعمل السكرتارية الفنية على نسخ الكشف على الآلة الكاتبة وتعلقه بمدخل المسرح عند حجرة البواب ونسخ اخرى عند تابلوه مدير المسرح لتعريف الممثلين به - والممثل الذى ليس له فى عمل اليوم التالى لا بد له من متابعة البقية أو الأيام التالية دون ما اخطار من ادارة المسرح أو السكرتارية الفنية حسب نص القانون .

* فن الممثل :

فاذا ما انتقلنا الى فن الممثل فى المجتمع الاشتراكى وجدنا ان التخطيط قد اتاح له فرصة العمل وفرص الاجادة وفرصة الراحة وفرص الكسب المشروع من اعمال اخرى دون التعارض مع مهمته الاساسية لخدمة فنه فى المسرح الاشتراكى . ووجدنا ان المسرح بنظمه قد ضمن له الاستقرار النفسى والراحة البدنية خوفا وضمانا من الاهتزازات العصبية والنفسية التى عادة ما تنتاب الممثلين او المخرجين نتيجة الاجهاد البدنى او العصبى او النفسى او الدهنى . . و ترتيب المسرحيات قبل البدء فى الموسم المسرحى بعدة شهور يرتب للممثل اطمئنانا يجعله فى اشتياق للاقبال على العمل الذى يوكله له المسرح ، والممثل ملتزم بالمحافظة على نسخة المسرحية التى يتسلمها ويستعملها ومطالب قبل مسرحه بأن يحاول فور وقوفه على معانى الدور من المخرج خلال القراءات الاولى وبروفات التحليل وجلسات الالتقاء الاولى - مطالب بحفظ دوره دون ما تنبيه من المخرج او مساعديه وهو مطالب اثناء التدريبات بتنفيذ كل توجيهات المخرج وبالذقة التى يطلبها منه ومن الخطر التهاون فى التنفيذ طالما ان المخرج هو المسئول الاول والاخير عن العمل الفنى الذى يدخل فيه الممثل كمسهم فى سبيل التنفيذ الى جانب المواد الاخرى المساعدة . . وهو

مطالب بالا يفادر خشبة المسرح طالما انه لم يعلن انتهاء المشهد او الفصل المشترك فيه اذا لم يتأكد من أن المشهد الذي جرت عليه التدريبات لن يعاد مرة أخرى .

وهو مطالب أيضا بالاستماع الفوري للملاحظات الادارية المسرحية (الجهاز التنفيذي في يد المخرج) خاصة في الاستدعاءات من البوفيه بالمسرح أو من أى مكان آخر .
وهو مطالب أثناء العرض بعدم النزول الى صالة الجمهور طالما انه مشترك في المسرحية التى يجرى عليها التمثيل حتى ولو كان قد أنهى دوره في المسرحية او في مراحلها الاولى او فصولها أو مشاهدتها المتقدمة .

وهو مطالب أيضا بالا يتعدى ضيوفه الخصوصيون حجرة ملابسه وعدم إبقائهم على خشبة المسرح سواء في أيام التدريبات أو أيام العرض مهما كانت الأسباب .

وهو مطالب بأن يكون تصرفه الخاص على مستوى اخلاقي خالص .. ذلك لأن الممثل في المسرح الاشتراكي انما هو معلم وموجه أيضا .. وقد حدث أثناء دراستى بالخارج عام ١٩٥٩ أن كان المسرح القومي في بودابست بالمجر يستعد لتقديم مسرحية كارل جولدوني « خادم سيدين » الذى قدمها مسرح الجيب في الشهر الماضى بالقاهرة ان تعرفت على ممثل شاب يقوم بأحد ادوار البطولة في المسرحية ، وبعد عدة أيام من التدريبات وجدت ممثلا آخر يقوم بالدور بعد أن اختفى الممثل الاول الشاب ، فلما

سالت عنه قيل لى انه لخطأ أخلاقى ارتكبه (رغم ما هو معروف عن الحريات الفردية فى أوروبا) قد خول لى مدرسة تعليم قيادة سيارات الأورى ليتعلم القيادة ولتسلم رخصتها ويعمل كسائق للورى لمدة ٣ سنوات كعقاب أخلاقى .. وبعد المدة المحددة وكنت ما أزال هناك قابلت الممثل نفسه وهو يعود أدراجه بصلى رطب وبأمل ولؤه حب المسرح وعبادته .. شاهدته يعود الى مسرحه القومى ليعيد لمجاده .

والممثل مطالب بحضور الندوات التى أحيانا ما يعلن عنها المسرح للمناقشة ، كما هو مطالب بتنفيذ العروض الإضافية التى يخطر بها المسرح وفى الأماكن التى يحددها له مقابل أجر إضافى أتاحتها الدولة له وتحقق له .

وهو مطالب بالحضور قبل بدء العرض المسرحى بساعة على الأقل .. اذ أن مدير المسرح يبدأ فى الساعة السادسة الا عشر دقائق فى دق جرس التنبيه الأول المسمى (تنبيه أول) والذي يمر بجميع الحجرات للممثلين ودورات المياه والحمامات والبواب والمالكياج ومدير المسرح والسكرتارية الفنية والملابس والاكسسوار وكل جنبات المسرح ، ثم يعيد فى السادسة تماما الجرس الثانى (تنبيه ثانى) ، وفى الساعة السادسة وعشر دقائق يدق الجرس الثالث (تنبيه ثالث وأخير) يتوجه بعدها مباشرة مدير المسرح مارا بحجرات الممثلين والأدوار الثانوية المشتركة فى العرض ، وهو مكلف

بتبليغ السكرتارية الفنية فوراً وفي مدى خمس دقائق عن الممثلين الذين لم يصلوا لحجراتهم حتى السادسة والرابع (هذه المواعيد على اعتبار أن العرض المسرحي يبدأ هناك في الساعة السابعة مساءً) . . وعدم وجود الممثل مهما كان وقت صعوده الى المسرح متأخراً يعتبر غائباً ولا يعفيه من المسؤولية . . ذلك لأن مدير المسرح لا يمكنه فتح ستار المسرحية قبل التأكد من وجود الممثل بكامل هيئته وملبسه ومكياجيه على خلاف الطبقات والأدوار . . فالكل يتساوى في الميعاد .

والممثل عماد المسرح مكلف أيضاً بالصعود أو التوجه لفرفة الملابس لأجراء المقاسات أو البروفات للملابس أو للباروكات (الشعر المستعار) التي يستعملها في دوره في المواعيد التي تحددها له السكرتارية الفنية كتابة بالمسرح بالضبط وتكون هذه المواعيد عادة قبل أو بعد جلسة التدريب ويخطر بها قبل الميعاد بثلاثة أيام حتى لا يرتبط في هذه الأيام . . وعندما تذهب أعداد كثيرة من الممثلين والممثلات في اليوم الواحد فإن كلا منهم يحدد له ميعاد بعد الذي يليه بربع ساعة ، وفي حدود ٣ أو ٤ ساعات يمكن قياس واجراء الكثير حسب التنظيم السابق وبالتالي في خلال اسبوع واحد يمكن تنظيم ملابس اكبر مسرحية من مسرحيات شيكسبير عدداً كما حدث مثلاً لمسرحية

« ريتشارد الثالث » عند اخراجها اطول مسرحيات
شيكسبير وأكثرها عددا .

وتخلف أى ممثل عن ميعاده المحدد له كتابة يقيم ضجه
ويسبب ارتباكاً فى العمل يجازى عنه مالياً ويقسوة الممثل
.. ذلك لأن هذه المواعيد المحددة لكل ممثل وممثلة للقياس
إنما هى محددة فى كشف خاص لدى مصمم الأزياء والمنفذين
ورئيس قسم الأزياء والكل يعمل وفق تخطيط منظم وهم
بتحديدهم هذا الوقت بالضبط إنما يحاولون جهدهم عدم
شغل الممثل كثيراً وأعطائه من الانتظار لزميل له .. بل أنه
من الجميل أيضاً أن أنواع القماشات المختارة للملابس الممثلين
إنما يكون قد تم اختيارها فعلاً فهم يبدأون هناك فى قسم
الأزياء بجلوسات مع المخرج ومساعديه ومن ثم ينطلقون
للإعداد فى الوقت الذى تجرى فيه أول جلسة لقراءة
المسرحية ، ويكون لدى المسرحيينات تعرضها مصممة الأزياء
أو مصممه على الممثل أو الممثلة عند المقاس الذى أحياناً
بحكم خبرته وذوقه العام ما يبدى رأيه فيها .. إلا أن
الرأى يكون عادةً استشارياً .. والامتنع من هذا .. هذه
اللحظات التى تستوعبها مناقشات هادئة يحكمها منطق
العلم ومنطق حب الفن والاحساس به ومنطق التجارب
الفنية ومنطق المعرفة بعلم الجمال وفلسفته .. هذه
المناقشات الهادئة التى تدور بين مصمم الأزياء والممثل عند

أخذ المقاس إنما يعلم الكثير وينعلى لدى الممثلين الناشئين من ذوقهم العام والتعريف بتأثيرات الألوان في المسرح .

ان النظام الذى يعمل به قسم الأزياء أو أى قسم آخر يحدد اقامة جدول يومى للعمل يوازى ويساوى ويتماشى مع جدول التدريبات المسرحية الذى يضعه المخرج للممثلين وغيرهم . . ولذلك فان أخذ المقاسات وأوقات التفصيل ومرحلة تعديل الملابس ومرحلة ضبطها على جسم الممثل بنفسه ومرحلة لباسها للممثلين . . كل ذلك يأخذ تنظيماً دقيقاً ، كما ان هذا الجدول يربط بين عامل الالباس (اللبىس) الذى يتولى لباس الممثلين ومساعدهم وبين عامل الباروكات (الشعر المستعار) لان طبيعة عملهما تكاد تكون مرتبطة بعضها ببعض . . من أجل هذا سمحت قوانين المجتمع الاشتراكى ومسرحه اقامة علاقات عامة بين المهن حسب طبيعة المهنة وحددت بينودها اوقات العمل ومداه وعملت حساب التعارض الذى يمكن ان ينشأ بين كل منهما واحضرت الممثل قبل ميعاده بأكثر من ساعة ورتبت لهما العمل بنظام غير مكروش حتى لا تختلط الأمور وتسوء العواقب وتكون النتيجة فى النهاية اضطراباً ضد العرض المسرحى نفسه وضد الرؤية الجمالية التى يجب أن يظهر بها الممثل أخيراً على خشبة المسرح بعد اجتيازه لكل هذه الأعمال المنوط بها ولمساعده اللبىس وعامل الباروكة وغيرهم .

ان الملبس الذى يرتديه ممثل واحد فى المسرحية يقيد
اللبس فى كشف خاص منفصل يرجع اليه العامل يوميا
رغم معرفته له ، وهو الذى يقوم بعملية مراجعة هندام
الممثل وهو كالمفتش للأوتوبيس الذى يراجع ويتذكر حتى
اذا نسى الممثل شيئا ، وهو الرقيق الخاشية الذى يبتسم
دائما ويقدم عمله فى رقة وحسن كياسة ليعطى جوا مريحا
للممثل الذى ينصرف من بين يديه فوراً لخشبة المسرح ..
وعامل الملبس يصرف ان يده هى آخر يد تعبت بالممثل
وبلأبسه وبقبعته وبأزراره قبل أن يراها أى متفرج فى
الصالة تحت أضواء المسرح الباهرة .. وهو لذلك ونتيجة
لهذه المعرفة والاحساس بالفن يحاول أن يتفانى مخلصا فى
عمله لاحساسه بالأهمية البالغة لعمله بالنسبة للعرض
المسرحى .

وفى حالة الاضطراب لعمله نتيجة أى خطأ فان اتصال
عامل الملبس يكون عادة رأسا بالمخرج أو مساعد المخرج
المسئول عن مراقبة العرض ليبلغه حقيقة اسباب هذا
الاضطراب حتى يمكن تفاديه حالا فى الليلة التالية وحتى
لا يستمر الخطأ من أجل المحافظة على تقليد المسرح
الاشتراكى العظيم .

ومن أجل فن الممثل تتكاثف الجهود العاملة المتضاربة
فى المسرح الاشتراكى لرفعته والاعتناء به العناية التامة .
وتعيين ميسارج الدول الاشتراكية وظيفية هامة هي (قائد

عمال الخشبة) . . وهى عادة ما تشغل بأحد خريجي المدارس الصناعية الثانوية أو من المخضرمين فى التكنيك المسرحى . . وشاغل هذه الوظيفة يعتبر أبا روحيا لكل عمال خشبة المسرح ، وتقتضى طبيعة وظيفته حساسية خاصة الى جانب انتباه شديد وعين نقادة وذاكرة قوية حادة . وهذا الرجل قائد خشبة المسرح يكاد يشبه فى سلطته سلطة المخرج فى المسرح الاشتراكى فى التنفيذ على خشبة المسرح ، ومهام وظيفته انما هى محددة ببداية اقامة الديكور على خشبة المسرح عند اجراء بروفة الديكور الكروكى (هذه البروفة يقيمها عادة المسرح الاشتراكى واضعا حوائط وابوابا وما يتطلبه المنظر الممثل للفصل أو المشهد من مهمات مسرحيته موضحا كل الارتفاعات والمستويات والمؤخرات المطلوبة) . . اقول وظيفة هذا القائد محددة من وقت اقامة الديكور الكروكى حتى اقامة الديكور الحقيقى على خشبة المسرح فى ايام التدريبات النهائية ويوم العرض نفسه لم متابعة اقامة الديكور فى كل لحظة حسب التنفيذ المتفق عليه .

وأجمل أعمال هذه الوظيفة عند التغير من فصل الى فصل حينما يقف هذا القائد الحنون على عماله . . يقف خلف الستار حينما ينصرف جمهور المشاهدين فى الاستراحة الى المقصف (البوفيه) ليشربوا الثلجيات ويتناولوا قطع الشكولاتة ، يقف ليصدر أوامره من ميكرفون

صغير علقه في صدره وهو ممتد بسلك طويل يتيح له التحرك . ان كل ملحوظة يعينها ، أو يقولها هذا الرجل اما هي مسجلة لديه في نوتة خاصة يقرأ منها ، ومن خلال ملاحظاته تختفى وبنظام تسلسلى قطع ديكور الفصل المنتهى وتدخل أو تدلى بدلا منها قطع ديكور الفصل القادم وحتى قطع الاكسسوار فان دخولها الى خشبة المسرح موزع توزيعا ومكتوب على الورق ومخطط له حركة مسرحية لا تقل اجادة ودقة عن حركة ممثلى المسرحية حتى يمكن استغلال الربيع ساعة الاستراحة احسن استغلال دون ما حاجة للتصادم فوق خشبة المسرح أو الجرى أو الاضطراب أو التضارب .

ان عملية التنظيم التى يقوم بها العمال باشراف هذا القائد عملية تشبه دقائق الساعة التى لا تخيب أبدا . . وكل ذلك من أجل فن الممثل ومن أجل اظهاره فى احسن صورة وابهى اطار . . ان الممثلين ممنوعون منعا باتا من الوقوف على خشبة المسرح وقت التفسير ، ذلك لان القوانين الاشتراكية تعطى لهم فرصة الراحة فى حجراتهم أو البوفيه فى الوقت الذى تعطى فيه لغيرهم . . للعمال وقائدهم فرصة العمل فى جو هادى بعيدا عن الاضطراب والتداخل .

ان الضيوف أيضا ممنوعون من الدخول الى خشبة المسرح منعا باتا خاصة اثناء تغييرات الفصول أو المشاهد . . ذلك لان الإستراحة تعنى إستراحة للمتفرج فقط

وتعنى عملا للعامل على خشبة المسرح . . فكيف يمكن
والحالة هذه مضايقة العاملين على خشبة المسرح أثناء عملهم
وكدهم ، ان خشبات المسارح الاشتراكية تمتلئ أحيانا
بالزوار الكبار ومحبي الفن والهوايين للتمثيل الذين يقدمون
لتحية الممثلين شخصا ، ولكن ذلك يحدث عادة بعد الانتهاء
من المسرحية وعادة ما يكون في حجرات الممثلين ، وأحيانا
ما ينتظر الضيوف بعد مشاهدة العرض كثيرا في حجرة
الممثل . . ذلك لأن أغلب الممثلين ان لم يكن كلهم على
الاطلاق انما يتوجهون لحمامات المياه الساخنة بعد العرض
ليستحموا وليرفعوا ادوات التجميل والماكياج داخل هذه
الحمامات التي زودت بالقطن وبالسوائل المزيلة للشحوم
التي يستعملها المثلون في عملهم .

ان صيانة فن الممثل من أهم النقاط التي يقف عندها
المسرح الاشتراكي وقوانينه موقف الاعتبار ، ذلك لأن
قدسية العمل المسرحي ورهبة رسالة الفنان المسرحي انما
تلزم بذلك على اعتبار أن ما يقوله الممثل انما هو رسالة من
الرسالات لذلك فانه لا يسمح البتة بالدخول بعد ميعاد
العرض الى داخل قاعة صالة الجمهور أو الالواج أو البناوير
التي يحتويها المسرح من الداخل . ان الحقيقة تقول -
حسب ما تقضى بذلك أمانتى الفنية - ان ١٨ مسرحا في
بودابست عاصمة المجر وحدها انما ترتفع أستارها في
الساعة السابعة مساء وثلاث دقائق . . وهذه اللحظة انما

هى لحظة رهيبة .. لحظة انتقال المتفرج من حياته الخاصة الى حياته المسرحية ولحظة تركه لكل همومه ليتذوق وليستمتع بالفن الحقيقى الذى تتيحه له مسارح الدولة . ان المشرع لقوانين المسرح هناك قد اضاف ثلاث دقائق بعد السابعة كفترة احتياطية يمكن ان تفسر بعض الشئ في عقارب الساعة او الساعات المختلفة التى يحملها المتفرجون .. الا ان الطبيعة والمنطق الواقعى للحياة يؤكدان ان هناك احيانا وفي الغالب متأخرون عن ميعاد العرض المسرحى رغم حرصهم على حضوره في السابعة مساء تماما .. الا ان ظواهر كثيرة وعوامل أكثر كتأخير المواصلات تتحكم في عدم الوصول في الميعاد وعدم ضبط المتفرج لساعته تماما او الجمهرة عند مكان وضع القبعات والبلاطى او غير ذلك من الأسباب التى قد تؤدي بالمتفرج العزيز الذى قضى أسبوعا أو أكثر في حجز تذكرة الدخول الى التأخير عن الاستقرار في مكانه بالمسرح في السابعة تماما . ولذلك عمدت بعض الدول الاشتراكية الى مراعاة ذلك بعين الاعتبار وبغير الأضرار بالمتفرج الذى حضر في ميعاده وبغير الأضرار أيضا بقيمة فن الممثل وبغير الأضرار كذلك بأحاسيس الفنان المائل على خشبة المسرح الذى يقدم من روحه ومن دمه ما يسعد به جمهوره لساعات .. عمدت هذه الدول الى وضع جهاز تليفزيونى خاص في بهو المسرح (فى المدخل) يعمل بارسال خاص ويبدأ أيضا في السابعة وثلاث دقائق

اي تماما عند رفع ستار خشبة المسرح ، ويقدم عادة الفصل الأول أو المشهد الأول الذي تكون ادارة المسرح قد سجلته بميعاد سابق مع الممثلين حيث يجرى العرض .. ويمكن للمتأخرين من الجمهور مشاهدة ما يجرى على خشبة المسرح على شاشة التلفزيون في الردهة أو بهو المسرح ، وبذلك لا يفوتهم ما يجرى في الوقت نفسه بالتمثيل الحى على خشبة المسرح ، وبعد نهاية الفصل الأول يتوجه المتأخرون الى أماكنهم ، وإذا كانت المسرحية في مشاهد فإن الصالة تضىء للحظات أضواء خاصة لا تتعدى الدقيقتين تختفى بعدها الأضواء بعد أن يكون كل متأخر قد هرع الى كرسيه ليستقر فيه وتستمر المسرحية في متابعة أحداثها بجمهورها الكامل . ان هذا النظام على الأقل يبين مدى احترام الدولة والمشرع لادمية الفنان واحترامه كما أنه في الحقيقة يحفظ على المسرح رهيته وعلى الفن أصوله وعلى الممثل فنه وعلى الجمهور حساب تأخيراته فلا يتساوى المتأخر وغير المتأخر .

والممثل ملتزم بالتزامات تامة بكلمات النص المسرحي ، ولا يمكن بآبة حال من الاحوال مهما كانت الظروف السماح بتغيير مقاطع النص .. وقانون المسرح الاشتراكي يعاقب بأشد العقوبات الممثلين الخارجين على النص .. ذلك لأن المبدأ في حد ذاته إنما يمثل خطورة على تقليد المسرح ووجهاته

لا يحمله من تحد وتعد على اختصاصات المؤلف اولا
والمخرج ثانيا والدراماتورج ثالثا .

والممثل الذى تطرا عليه احدى الحالات القاهرة التى
تمنعه من تادية عمله ملتزم أيضا التزاما تاما بالتصريح له
بعدم العمل كتابة من المدير الفنى للمسرح . . فاذا لم يعط
المدير الفنى هذا التصريح له كتابة فانه ملتزم بتادية دوره
على المسرح لحين حل الاشكال فى اليوم التالى ، ولا يعتبر
ما قدمه الممثل من طلب لعدم العمل نافذا وساريا الا بعد
تأشيرة صريحة وكتابة أيضا من المدير الفنى .

ومن أجل الممثل وفنه تعمل الدولة من باب انعاش
حياة المسرح وحياة العاملين به على مكافأة المجدين ، وهى
لذلك تحدد لجنة من كبار النقاد واساتذة الاكاديميات
ومعاهد الفنون المسرحية لتقدير اعمال الفنانين المسرحيين
واخرى لتقدير اعمال الفنانين التشكيليين وثالثة من عظماء
رجال الادب وكبار المخرجين والمترجمين لتقييم اعمال
الكتاب والمؤلفين . . وهذه اللجان اثما تعمل طوال العام
على مسيرة الموسم المسرحى وتقدم تقاريرها السرية مباشرة
للوزير المختص بالثقافة حيث مكتب خاص ملحق به لتفريغ
الكشوف اللازمة وحصر الاعمال الفنية وقيمتها . والمسرح
الاقليمى تخضع اعماله أيضا لتلك اللجنة ، فان الدولة
حين تكرم فنانيها فى مناسبة قومية من كل سنة تختارها

حسب ما تراه إنما تضع في اعتبارها كدولة أنها تقيم فيها
وفنائها في كل مكان يعملون فيه تحت سماء الوطن .

والجوائز التي تحددها الدولة تكون على أربعة
مستويات ..

المستوى الأول جائزة الدولة التقديرية ، وتمنح جائزة
أو اثنتين سنويا لمخرج أو مخرجة أو ممثل أو ممثلة أو كاتب
أو كاتبة أو مترجم أو مترجمة أو مهندس ديكور أو مهندسه
أو مصمم ملابس أو مصممة .. وترى الدولة تخصيص
الفئات على أنها الفئات التي يمكن لها بالفعل أن تخلق عملا
ابتكاريا وأن تقوم بعملية الخلق سواء في مجال الاخراج
أو التمثيل أو تصميم الديكور أو الملابس أو التأليف
أو الترجمة أو الفن التشكيلي .. وتسمى عادة الدولة هذه
الجائزة باسم زعيم من زعمائها . ففي المجر مثلا تسمى
هذه الجائزة (جائزة كوشوت) وهو أحد المحاربين الكبار
الذين أبلوا بلاء حسنا في سبيل دولتهم .

وهذه الجائزة تعتبر أعلى جائزة في هذا المجال من حيث
قيمتها الأدبية والمالية ، وهي عادة ما تتبع اسم حاملها تماما
كلقب الدكتوراه وجائزة نوبل وتكتب وتذكر في الاعلانات
والمعاملات بـنقط أصغر تحت الاسم مباشرة . وجائزة
التقديرية من ثلاثة مستويات في المجر من ناحية المستوى
المادى (المالى) وتساوى في المستوى الادبى لها .. ولدى
يحصل عليها يحصل في مرتبتها الاولى على ٣٠,٠٠٠ فورنت

(ما يعادل ٦٠٠ جنيه مصرى) ، وفى مرتبتها الثانية على ٢٥,٠٠٠ فورنت (مايعادل ٥٠٠ جنيه مصرى) ، وفى مرتبتها الثالثة على ٢٠,٠٠٠ فورنت (ما يعادل ٤٠٠ جنيه مصرى) هذا الى جانب ما يعادل ٨٠ جنيهها مصرى بالاضافة الى مرتبة الاصلى .

والمستوى الثانى فى الجوائز يسمى « فنان الدولة الممتاز » وتمنح عادة لثلاثة فنانين من مختلف الفنون قابلين للزيادة والنقصان ، وتتبع هذه التسمية أيضا اسم حاملها بالبنط الصغير تحت الاسم مباشرة ، ويحصل حائزها على التقدير الأدبى الى جانب التقدير المادى الذى يقدر بحوالى ٣٦٠٠ فورنت شهريا (ما يعادل ٧٢ جنيهها مصرى) الى جانب الحق الذى تمنحه الدولة لصاحب الجائزة حتى فى معاشه فتتيح له اضافة قدرها ٣٠٠٠ فورنت شهريا (ما يعادل ٦٠ جنيهها مصرى) .

والمستوى الثالث فى الجوائز يسمى « فنان الدولة » وتمنح عادة لثلاثة فنانين من مختلف الفنون قابلين للزيادة والنقصان ، وتتبع هذه التسمية أيضا اسم حاملها بالبنط الصغير تحت الاسم مباشرة ، ويحصل حائزها على التقدير الأدبى الى جانب التقدير المادى الذى يقدر بحوالى ٢٤٠٠ فورنت شهريا (ما يعادل ٤٨ جنيهها مصرى) الى جانب الحق الذى تمنحه الدولة لصاحب الجائزة حتى فى معاشه

فتتيح له اضافة قدرها ٢٠٠٠ فورنت شهريا (ما يعادل
{ جنيها مصريا) .

والمستوى الرابع للجوائز هى بعض الميداليات التى
تمنحها الدولة للعاملين فى حقل المسرح وفى مختلف فروع
كالنباشرين والأنواط كنوط الواجب والعمل والتضحية
وغير ذلك .

ان الدولة تحتفظ بكل فنانيتها وهى تحتفل بيوم خاص
سنويا تخرج فيه كل صحفها حاملة أبناء البراءات الجديدة ،
وهذا اليوم يكون عادة عند الفنانين بمثابة نتيجة انتظار
حصاد العام المسرحى ، وعادة ما يكون بعد نهاية الموسم
المسرحى او فى أعقبابه . . وهو يحدث فى المجر فى
٢٠ أغسطس من كل عام وهو يناسب أيضا أحد الأعياد
القومية هناك وفى الوقت نفسه يناسب فترة الصيف حيث
تنتهى المسارح من نشاطها فى يونيه من كل عام .

وفى بدء العام المسرحى الجديد يعقد اجتماع تمهيدى
يسمى (مقابلة الموسم الجديد) يتجمع فيه كل ممثل وكل
عامل داخل مسرحه حيث يلقى المدير الفنى ومسئول من
وزارة الثقافة او الوزارة المعنية خطابا قصيرا يهنئ فيه
الحاصلين على الجوائز ويتمنى للآخرين التوفيق فى المواسم
القادمة ويتبادل الجميع التهانى فى جو من الاخوة والترحاب
منعم بالحب والامل والطمأنينة والاشراق من أجل بداية عام
مسرحى جديد ومن أجل انمام رسالة عظيمة اربط بها كل

عامل بالمرح وهب حياته لها كما يهنيء الممثلون في هذه
المقابلة زملاءهم الحاصلين على الجوائز والذين عادوا من
العمل الصيفي بعد الاشتراك في المهرجانات التي تنظمها
لهم الدولة صيفا والتي عادة ما تقام في الحدائق أو في الهواء
الطلق أو في أحد الميادين العامة أو أمام إحدى الكاتدرائيات .
ان مختلف الفنون كالموسيقى والفن التشكيلي والشعبى
انما تخصص ايضا لفنانها جوائز اخرى باسم أحد
اعلامها وبامتيازات مادية مخالفة تتبع نظاما آخر .

ولا يمنع ان تجد فنانا يحصل على التقديرية أو جوائز
اخرى لأكثر من مرة ، وهو في هذه الحالة انما يمنح قيمة
الجائزة المالية المخصصة ثم يمنح شهريا القيمة الأكبر
للحصول على الجائزة . . . أما الجانب الأدبى في تكرار الجائزة
فهو حقيقة أهم ما يعنى الفنان الاشتراكى فيقال مثلا
(جائزة كوشوت مرتين أو جائزة فلان ثلاث مرات) .

ان الأخذ بهذا النظام يجعل التحمس يسود نفس
الفنان ويجعل الصدق وجهته وفي معاملاته داخل المسرح
وخارجه ويجعل الضمير يقظا ويجعل التنافس شريفا
وتحدده حقائق الجهود المبذولة فعلا . والدولة كما سبق
وأوضحت في منحها لهذه الجوائز لا تفرق بين الاقليم
والمدينة حتى تثبت انها تحترم جودة الفن في أية بقعة من
بقاع حدودها الجغرافية .

ومن أجل الممثل وارتقائه فان المسرح الاشتراكى

يعترف ضمن ما يعترف من قوانينه صراحة بقيمة التطور ويخضع في تعريفه لفن المسرح بالحقيقة التي تكمن وراء تطوير هذا الفن وذلك بالتعرف على الفنون المسرحية الأخرى التي تنتجها الدول الأخرى غربية كانت أم شرقية أم حيادية اعترافا منه بأن الحقب التاريخية والأحداث الأبدية إنما تولد صدى وأرهاصات لها وزنها الحقيقي بالنسبة للعرض وللتأريخ واقتناعا منه بأن العطاء في الفن لا به وإن يتبع مرحلة للأخذ والاستيعاب والدراسة والمشاهدة .. ولذلك فهي تتيح الفرصة كاملة لفنائه بالسفر إلى البلاد التي عرفت عنها الأصالة القديمة للمسرح ، ولا تمضي سنوات ثلاث أو أقل على ممثل بدولة اشتراكية ألا ويكون قد زار فيها بعضا من بلاد أوروبا المستطلعة لفن مسرحي والمقدمة للتجارب الفنية المسرحية على اختلاف أنواعها ، وتعداد الفنانين الشرقيين الذين يزورون مسارح فرنسا وإنجلترا وسويسرا والنمسا والسويد وألمانيا أكبر بكثير من تعداد زملائهم الغربيين .. لا سيما فترة الصيف حيث يسافرون أيضا للتعرف على المهرجانات الدولية التي تقام في ستراتفورد بإنجلترا وساليسبورج على حدود النمسا وألمانيا وسجد بالجر ومهرجان المسرح الجامعي الذي يعقد سنويا في مدينة نانسي بباريس .

هذا إلى جانب عمليات التبادل واسعة النطاق التي تعقدتها دول الكتلة الشرقية بالاشتراك مع الدول الأخرى

وقلما تجزى سنة لا يزور فيها مسرح كبير له جذوره وله اتجاهاته مسارح هذه الدول - كما أنهم يعرضون تياراتهم الخاصة والتي تشكل تطورا كبيرا في فرع من فروع الفن على مختلف بقاع العالم كمسرح بريخت (البرلينر انسابل) والمسرح السحرى التشيكوسلوفاكى الشهير (الانيرنا ماجيكا) ذلك لان اطلاع الممثلين والمشرفين والمسرحيين ومهندسي الديكور ومصممي الأزياء ومنفذيها وطلبة المعاهد العليا والعمال المسرحيين على أوجه النشاط المتحرى في بلاد أخرى إنما يضيف الى الموسوعة الفنية آفاقا أخرى ويفتح المجال أمام الفنانين في المسرح الاشتراكى لمناقشة الأعمال التى تعرضها هذه الدول الأخرى على المستوى العلمى ، كما أن المعارض الفنية والخاصة بالاعراج أو الديكور أو نظم الاكستنسوار المسرحى وكتيباتها ولوحاتها إنما يفيد تبادلها أيضا ونشرها حتى على المستوى الجماهيرى . . وفى هذا الثراء الكبير بجميع للقوى الفنية وتعريف لها بمكانها وموقفها على الكرة الأرضية وموقفها من القرن نفسه (الحقبة الرومسية المعاصرة) ،

واحتضان المسرح الاشتراكى لكل هذه التجارب المختلفة الاشكال إنما يفتح نوافذ جديدة على الثقافة الداخلية (المحلية) ويجعل المسرح دائم التطور والتغير والتبديل ويخرجه من الجمود الذى يقضى على أى مسرح ثابت الاقدام فى تطوره غير متحرك للأمام دائما .

ومن أجل الممثل وفنه أيضا تنشئ النظم المسرحية عادة مركزا أو معهدا يسمى (معهد العلوم المسرحية) وهذا المعهد يضم عظماء الكتاب الموهوبين والنقاد وكبار رجال الترجمة وذواقة الادب المسرحى حيث يتفرغون لهذه العملية الانشائية تفرغا كاملا وبحرم عليهم الاشتغال بالعمل الفنى على مستوى التطبيق أى لا يعملون كممثلين أو كناقاد أو كمخرجين وإنما هم يكفون فى مركزهم الفنى هذا وكل همهم هو جمع المعلومات العالمية والترجمات وترجمتها وتعريف العالم المسرحى الصغير الخاص بهم (دولتهم) والذي يتكون من مخرجيهم وممثلهم وكتابهم ونقادهم وطاقمهم الفنى .. تعريفه بالثقافة المسرحية العالمية باستعمال اللغات والمستويات المطلوبة فى كل كتاب حسب ثقافة القارئ المسرحى نهلا من ثقافة العالم المسرحى الكبير وذلك بالترجمة والتعليق والشرح والتفسير من خلال الكتب والكتيبات والنشرات والدراسات ، كما يعقد هذا المركز عادة سنويا زيارات تبادل مع ممثليه فى الدول الأخرى .

ومعهد العلوم المسرحية يعنى بنشر كل ما يخص المسرح ويصدر من دراسات تتوخى الاسترشاد بكل الكتب التى أصدرها ويصدرها بعباءة علماء المسرح العالميون فى كل مكان من أمثال ميلتر الأمريكى وڤيلارد الفرنسى ودورينمات السويسرى وستانسلافسكى الروسى وبرخت الالمانى وغيرهم من اعلام المسرح العالمى . وهم بهذا العمل

الأكاديمي البحث إنما يفتحون جبهة من جبهات انتشار الثقافة المسرحية كما يفيدون فنانيهم بذلك القدر الكبير العظيم من ثقافة الفن على مستوى الكتاب ، وهناك سلاسل كثيرة تصدرها تباعاً هذا المركز أو المعهد للتصريف بالفن على اختلاف مستوياته . وفي معهد العلوم المسرحية بالمجر تصدر سلسلة لأعلام المسرح وأخرى للمسرح التقدمي (المعاصر) ونظرياته وثالثة للميكانيكية الفنية المعاصرة ورابعة للاقتصاديات في المسرح والجماليات ، وغير ذلك من الدراسات الهامة في حياة المسرح في كل زمان ومكان . وتطلب الدولة بيع هذه الكتب بأزهد الأثمان حتى يمكن للعامل الصغير في المسرح أن يشتريها وأن يطلع عليها وأن يستوعبها في النهاية حتى لتعجب حين تجد في بيت كل عامل في المسرح من المدير الفني الى عامل المصعد مثلاً مكتبة مسرحية قل أن توجد في أي مكان آخر .

والحقيقة أن معهد العلوم المسرحية هذا بفضل جهوده ونشاطاته إنما يساهم مساهمة فعالة في تقريب الثقافات المختلفة في المسرح وهو الذي يرتفع بذهن العامل البادئ الى مستوى العقل الفني المفكر من خلال القراءة والنشر . وبذلك يمكن أن يتم التفاهم مع الجميع على مستوى القاعدة العلمية وفي ظل الموضوعية الفنية التي يحتاج أشد ما يحتاج إليها نظام العمل في المسرح الاشتراكي الذي لا يسمح بتضييع الوقت بل على العكس من ذلك يصر على المحافظة

عليه واستغلاله الاستغلال التام الذى يضمن للعمل الفنى نجاحه ورفعته فى النهاية عند العرض الجماهيرى .

من أجل ذلك كان من الصعب أن تجد مسرحية واحدة لا تأخذ طريق نجاحها الكامل وليس هذا مديحا فى المسرح الاشتراكى ولكن نظرية الموهبة التى عرفناها تكاد تكون ملفة فى نظم هذا المسرح . . ذلك لأنهم يعتبرون العمل هو النتيجة الحتمية للجودة وليست الموهبة أو التوكلية . . وهذا رأى خطير قد يتعرض مع بعض النظريات المسرحية أو آراء البعض ، ولكن التجارب أثبتت أن العامل الحقيقى بالمسرح الاشتراكى إنما يقدم عصارة جهده وهو أزاء هذا الجهد بمستطيع أن يحصل على أعظم نتائج هذا الجهد . .

وحيثما يرتفع الستار فى الثلاث بروقات العامة والأخيرة قبل ليلة العرض المسرحى ، يحس الفنان بنتائج هذا الجهد حقيقة ويتوقف الدوامه التى يكون قد ألقى نفسه فيها دون أن يدري ، ويحس أيضا بالانتشاء فى كل ليلة تمثل فيها المسرحية ويحس الممثلون وجميع المشتركين بالرضا التام من العمل وعن أنفسهم نتيجة كفاحهم وجديتهم وجهدهم .

والمسرح الاشتراكى يعرف اللذة التى يحسها العامل الفنان عند ملاقاته نجاحه فى النهاية ، هذا النجاح الذى يزيل فى لحظة متاهة شهور طويلة وليال قاسية تعبر عن الكفاح وعن المعاناة وعن الأرق وعن الاضطراب النفسى ، والذي ينتهى بحفلة صغيرة يقيمها المسرح لأفراده بعد

العرض في احدى قاعاته او خارج المسرح في احدى الامكنة الهادئة حيث يتبادل الجميع النقاش الكبير وحيث تقصر وتحكى النوادر التى عاصرت العمل المسرحى والتى تنتج اثناء حمية التدريبات وغير ذلك من الذكريات التى تجعل حياة المسرح وتجعل ذكرياتها تنزل مع كل مسرحية جديدة الى الاعماق .. اعماق الفنان الاصيل الذى لا يتذكر ما يفعله .. وينساه .. خاصة اذا كان يحب عمله ويندمج فيه ويتفانى ويترقب وهو لذلك يمكن له أن يأتى بعض التصرفات اثناء العمل ولكنها تنتهى بانتهاء جلسة التدريب . انها نفس العلاقة الاصيله التى تربط الفنانين ببعضهم والهواة ببعضهم .. انه سحر المسرح وجبروته فى التأثير على القلوب والربط بين الناس .. اقدس واعظم رباط جيع يلغى القرابة والمادة وكل شئ يمكن أن يكون .

ومن اجل الممثل وحفظ فنه فان المسرح الاشتراكى يقيم ارشيفا خاصا مزودا بالصور من ديكورات المسرحية والممثلين ويتم تصوير ذلك بحضور مصور خاص للمسرح وذلك فى احدى الايام الثلاثة الاخيرة وقبل بدء احداها . والمسرح بتبعيته هذا التقليد انما يقوم بدور المؤرخ الذى يكرم ممثليه وفنانيه وعماله محاولا تسجيل كل الجهود المتضافرة المتكاثفة فى صور يحتفظ بها فى ارشيف خاص لديه يسمى (ارشيف المسرحيات) ويرجع اليها كل باحث

وكل مؤرخ ، فى الوقت الذى يرغب فيه للاستزادة مما قلناه المسرح ومما سجله من حقائق فنية ونتائج .

ويتم التصوير على مرحلتين حيث يصور الديكور خالياً من كل ممثليه فى كل فصوله فى المرحلة الأولى ثم يصور بممثليه وخلاقيه فى المرحلة الثانية لينبض بحياتهم . ان هذا التقليد انما هو احترام آخر من جانب المسرح الاشتراكى للحفاظ على فنانه الممثل اثناء العرض حتى لا يتسرب مصورو الصحف للتصوير . وفى هذا كما لا يخفى ايضاً مضايقة لجمهور النظارة المتفرجين . لذلك فان مزاجا التصوير السابق لحفظ مئات الصور التى تعبر عن مواقف المسرحية جميعها وخالة فصولها وخالة ممثليها يعود بالفائدة ايضاً حين يقوم مكتب السكرتارية الفنية بامداد كل الصحفيين بالصور المطلوبة لهم فى أعمال الدعاية والإعلان والنشر دون أية مضايقات من جانب العمل الصحفى للمتفرج الدافع لقيمة التذكرة دون ازعاج للمبات التصوير والحركة التى يثيرها المصور اثناء العرض .

وحرصاً على راحة الممثل المسرحى وامعانا فى انتشار الفن المسرحى من خلال الكلمة المكتوبة فقد لجأت المسارح الاشتراكية الى البرنامج المطبوع واعتنت به وباعته بما يعادل قرشاً واحداً أى بأجر زهيد جداً حتى يمكن للعامة أن يشتروه .. والحقيقة ان حب القراءة والاطلاع فى هذه الدول الى جانب رخص البرنامج يجعله فى متناول

المتفرجين جميعا . . وترى المتفرج يعكف على دراسة البرنامج الذى يحوى كلمات هامة عن المسرحية ومن أسلوب اخراجها بقلم المخرج وعن بعض المعلومات الأخرى التى يمكن أن تضيف شيئا مفيدا للمشاهد المسرحى ، ويكفى أن اذكر أن الجمهور يسعى الى المسرح قبل العرض الذى يشاهده بيوم وأحيانا بيومين ليشتري البرنامج وينصرف الى بيته يسترجعه ويستوعبه ويعود جاهزا للمسرحية ومشاهدتها وقد اختمرت آراء المؤلف والمخرج وتعرف على طاقم الممثلين ، وبالتالي فإنه يكون مهيبا فعلا لكل ما يستقبله لمرفته السابقة .

ومن أجل أن يقوم الممثل بعمله على خير وجه فإن المعارح الاشتراكية تصر على اقامة ما يسمى (خشبة المسرح الصغيرة) ، وعادة ما يكون مكان له اتساع يساوى اتساع خشبة المسرح أو يقل عنها بمقدار الربع على الأكثر كاحدى الضاللات الكبيرة وذلك ليتمكن اجراء التدريبات عليها فيما لو حدث عائق على خشبة المسرح الكبيرة الأساسية كتركيب ديكور مسرحية جديدة أو اقامة حفل لبعث الظهور لطلبة المدارس بأجر مخفض . ولذلك فإن خشبة المسرح الصغيرة هذه انما تقوم مقام الخشبة الأصلية الى جانب استعمالها للممثلين أثناء التدريبات العادية لاعادة المشاهد الضعيفة عليها بواسطة مساعد المخرج الذى يعمل فى

الخشبة الصغيرة في نفس الوقت الذي يجرى فيه العمل مع
مخرجه على الخشبة الكبيرة الأساسية .

كما ان هناك حجرة مستطيلة ثالثة تتوسطها مائدة
طويلة تتسع لخمسين شخصا حيث تجرى فيها تدريبات
القراءة لكل المسرحيات بالمرح وهى مزودة بغوتيهات جانبية
لراحة الممثلين وطاقطيق السجائر ودوارق المياه النظيفة
وكل وسائل الخدمة العامة من تهوية سليمة واضاءة قوية
غير مباشرة حتى لا تؤذى عين الممثل وهو يطالع دوره للمرة
الاولى او تسبب له التعب .

ومن أجل راحة الفنان الاشتراكى أيضا فان بوفيهها
خاصا يقوم على خدمته وخدمة طلبائه ، والبوفيه توجد به
كل انواع الاطعمة والمشروبات والسجائر والحلوى التى يمكن
أن تخطر على باله ، حتى لا يحس الفنان باحتياج لشيء
ينقصه فيحس وكأنه فى بيته وكأنه فى مسرحه وكأنه فى
كيانه الكلى ، وهذا المرفق الإهام يخضع لاشراف الدولة وهو
يتبع إدارة المسرح نفسها لسهولة الرقابة وبعد ان ثبت
فشل المتعهدين فى ادارته على المستوى الذى يحقق للدولة
ادارته والعناية بخدمة مباشرة للفنان .

ومن أجل الاستقرار التام فى المسرح وحرصا على
سلامة الممثلين وصحتهم وعلى أموال الدولة من جانب آخر
فانه من الممنوع منعاً باتاً اشغال السجائر على خشبة المسرح
بصفة عامة وخاصة ، وحتى مشاهد السرجية التى تحتوى

على التدخين وضرورته فان تصريحاً خاصاً من ضابط الحريق لا بد أن يصدر كتابة بعد أن يطلب المسرح كتابة ذلك محمداً في الطلب ساعة اشعال السيجارة والمشهد الذي يحدث فيه ذلك والتوقيت بالضبط ومكانه في المسرحية على الحشبة فيكلف أحد رجال المطلقاء التابعين لقوة المسرح بمراقبة كل اشعال ويتأكد من انطفائه ولو من الكواليس (جانبي المسرح) ، ولذلك فقلما نجد حريقاً في مسرح من مسارحهم اللهم الا لأسباب أخرى .. ذلك لان العين يقظة وتحرس ولا تنهون من أجل حياة الفنان .

أخلاقيات العاملين في المسرح :

المسرح الاشتراكي يهتم أول ما يهتم باختيار العناصر التي تعمل به ويحاول أن تكون على قدر كبير من الجدية ومن التضحية ومن الحب الحقيقي للمسرح وفنه ومن حسن التصرف ، وهو يرجع ذلك الى مواد معينة متفق مع وزارة التعليم على تدريسها بالمعاهد العليا لفنون المسرح واكاديميات الفنون المسرحية حتى يمكن أن تكون للبصرة التي تعيش اربع سنوات أو أكثر داخل المدرسة : المناخ الطبيعي التي تستطيع أن تنمو فيه اذا ما تخرجت من بين جدران المعاهد الى جنبات المسرح الفسيح .

واهتمام المشرع بهذه الاخلاقيات انما هو امر له ميزته .. ذلك لان حياة المسرح تختلف اختلافاً كبيراً في تعاملها

عن حياة أى مهنة أخرى . . فتقابل الممثل مع زميله على خشبة المسرح يقتضى تصرفا انسانيا معينا غير مشوب بالانانية أو التقليد أو الاحتكارية لأن مجموعة الممثلين سواء كانت فى الشرق أو الغرب انما تعمل فى مهنة واحدة لها تقاليدها . . الا أن المسرح الاشتراكى يأخذ المسائل مأخذ الجد فلا يسمح الا بالالتزام . . الالتزام بقواعد الفن وأصوله وبالعلاقات القائمة على هذا الالتزام وأصولها . وكذلك الجدية فى التدريبات فانها أيضا بدورها تقتضى اخلاقيات خاصة فهى تعود الفرد على احترام مواعيده وجلسات التدريب فى المسارح الاشتراكية منصوص على انها اهم من العروض المسرحية الجماهيرية ، ولا يعنى هذا ان العروض غير مهمة ، ولكنه يعنى أن جلسة التدريب لا يمكن بأية ظروف التفتيت أو التأخر عنها لأنها هى مكونة العرض المسرحى وبواسطتها فقط تأخذ المسرحية حقيها ومدادها وهى المكون الاول للعمل الفنى فكيف يمكن التفتيت عنها ؟ . ولم أر أثناء دراستى الطويلة بالخارج مسرحاً يهتم بتقاليد جاسات تدريبه قدر اهتمام المسرح الاشتراكى رغم زيارتى لعدد كبير من مسارح دول الكتلة الغربية كالنمسا والمانيا وسويسرا .

ثم ان العلاقات الأخرى وهى التى يتبادل الحوار فيها المدير الفنى أو الممثل مع العامل أو البواب أو عامل المصعد أو اللبىس انما هى علاقات سامية تقوم على احترام الفرد

العامل الممثل للفرد العامل الليس أو عامل المصعد فكلاهما يؤدي عملا تخصص فيه لصالح المسرح ، هذه الاسس في العلاقات الانسانية التي تعمل حقيقة على تذويب الطبقات وتقريبها بعضها ببعض وتحطيم الفواصل الشديدة والسدود المنيعه وافول التقاليد الرجعية التي ورثتها دول الاستعمار والراسمالية اخلاقيات الناس . . والتعامل بين الافراد عامة في المسرح الاشتراكي يخضع خضوعا تاما لقواعد المجتمع الاشتراكي الحقيقي ، بل انه ينقل كل تعاليم المجتمع الاشتراكي بحذافيره فيما يختص بالاخلاقيات على اعتبار ان المنفذين جميعا أو المتعاملين بهذه الاخلاقيات انما هم جميعا فنانو الشعب الذين ينقلون هذه الطباع عن طريق المسرح الى الجماهير .

وعامل المسرح الاشتراكي محسوبة عليه خطواته حسابا عسيرا فهو مطالب بأن يلتزم احسن القيم طالما ان الدولة قد كفلت له العيش الكريم والسكن القريب من مسرحه وطالما انه يؤدي مهمته الفنية ورسالته الثقافية في جو هادئ ووسط مناخ يستطيع من خلاله ان يتنسم الهواء بحرية وأن يتنفس بالتالي بحرية . والانحرافات كثيرة ومنتشرة في كل مهنة من المهن وفي شخصيات كثيرة الا أن المسرح الاشتراكي يرتفع بعماله ويعف عن الاخطاء لان الفنان في نظره هو القدوة الحسنة ودليل الطريق الصحيح المثالي .

والجزاءات كثيرة وجادة وصارمة أيضا بالنسبة

للمخطئين فهي بالتنزيل من الماهية الشهيرة وبالحرمان من
 الصعود لحشبة المسرح المقدسة فترة من الزمن ،
 وبالاستبدال للعمل في مكان أقل قيمة ولا يلعب فيه الدهن
 دورا طالما أن هذا الدهن لم يستطع أن يوقف صاحبه عن
 التردى في الخطأ وبالحرمان من الأدوار التي يمكن أن تتبع
 فرصة لهواية الممثل . ولم يرد المشرع أن يكون متجنبا
 ولكنه أراد أن يخلق مملكة خاصة تتمتع بمثاليات أخلاقية ،
 هذه الأخلاقيات التي يمكن لها أن تجمع في صعيد واحد
 مئات النفوس على الهدى والحق والصدق وتحمل
 الواجبات . وقد ساعدت طبيعة العمل في المسرح وحقله
 كمئبر للدعوة والإصلاح ، لذلك فقد حرص المشرع على
 استعمال الرفاة أيضا بمن ينزل بهم عقاب فهو قد قرر أيضا
 مع تقرير عقاباته ، أن للفنان نزوة على اعتبار أنه عقل مفكر
 ونفس حساسة لا تختلف في تفكيرها وحساسيتها عن تفكير
 العابرة وحساسيتهم وأن هذه الحساسية غير عادية ،
 ولذلك حدد العقوبات بسنوات تكون للمخطيء بمثابة تعليم
 له يعود بعد قضائها في وظيفته الأولى من جديد فيكون أشد
 قوة وأكثر فاعلية وأعظم خطقا وتعاوناً .

وأخلاق العاملين في المسرح الاشتراكي تقتضى منهم
 جميعا التمتع بالصبر الطويل (صبر أيوب أن وجد في
 أوروبا) ذلك لأن الفنان الحقيقي في غمرة من سلوكه
 للشخصية المسرحية أو الأعداد لها وبتعمقه الشديد — هذا

التعمق الذى يطالب به المسرح الاشتراكى العاملين به ليفنوا حياتهم من أجل المسرح - يكون فى حالة خاصة تكاد تشبه حالة الهياج النفسى ، ولذلك فهو يتعرض لآقل الاهتزازات وانفجها لحساسيته المطلقة أثناء العمل ، فضلا عن أن هذا الإغراق إنما قد يصور له هذا الاهتزاز المتعرض له على أنه شديد ، ومن ثم يفعل ، وقد يخرج عن أطواره فى هذا الانفعال ، ولذلك فالنظم فى المسرح هناك لم يفت عليها أن تذكر أمثال هذه المواقف وتحذر منها .

ونظم العمل بالنسبة للفنان والفرص التى توفرها له الدولة فى مختلف مجالات الفن وتنظيم الجدول العام لوقته يجعل الفنان بعد ذلك فى غير حاجة الى الكذب أو الخداع أو التصرف بما لا يرضى الضمير أو ما يشيد وينقص من فنية العمل وهو بالتالى يحترم نفسه أمام نفسه وهو بذلك يلتزم ويتبعد تلقائيا عن الأساليب التى قد توقعه فيها رغبة فى الاستزادة من المال أو الاسترزاق أو التنقيب عن السهل أو الهروب من جلسة تدريب ، وأمثال ذلك من الأخلاق غير السليمة والتى توجد فى بعض مسارح الدول النامية مسرحيا أو الدول التى لا تعرف نظم المسرح أو تقاليده الحقيقية إنما تهوى بالمسرح الى الانحطاط والى تحطيم الأخلاقيات .

دور الجمهور فى المسرح :

عرف المسرح الاشتراكى ما لاهمية الجمهور فى المسرح من شأن فوضع فى سياسته النظر الى الجمهور بعين الاعتبار

والاهتمام الشديد به اذ هو المشارك الاول فى العرض المسرحى وهو فى الحقيقة اليوم عماد المسارح الاشتراكية وارباحها المالية والفكرية معا . فهذه المسارح تجد اقبالا منقطع النظير من جماهيرها يعجز اللسان عن وصفه والقلم عن التعبير عنه ، والجماهير تقف فى صف طابور طويل بالساعات والايام لتجد مقعدا او مقعدين فى اية مسرحية تعرضها مسارح هذه الدول . وحتى مسارح الاقاليم بها فان الفلاحين يسافرون من قراهم وكذلك عاملو الزراعة بالسيارات ليحضروا عروض المساء ثم يعودوا الى قراهم بعد العرض مستمتعين ولا يقلون سعادة وانتشاء عن زملائهم جمهور المواسم .

ورغم كل هذه النجاحات فان سياسة تتبع دعت اليها الحاجة لضمان المستقبلية عند هذه الجماهير . . ذلك ان سياسة الدولة رأت فتح مكاتب على مستوى الاحياء تتبع ايضا الدولة وادارة المسارح بها لتوزيع التذاكر وبيعها للجماهير ولكل حى عدة مقاعد فى كل درجة ، وامكن نتيجة لهذا النظام للجماهير العريضة وهى فى احيائها - دون الانتقال الى الحى الذى يكون فيه المسرح - ان تشتري وتحجز تذاكر المسرح ودار الاوبرا والابريت .

وهذه الطريقة نابذة من فلسفة خاصة ترى الانتقال الى المتفرج أولا ثم ياتى انتقاله هو للمسرح فى المرحلة الثانية يوم ياتى ليشهد العرض المسرحى . . أضف الى ذلك أن

هناك (تذاكر مستعجلة) وهى تباع أيضا بنفس الثمن للضيوف المفاجئين وجمهور المسافرين لبلد ، الراغبين فى حضور عرض قبل السفر والأجانب ورجال السلك السياسى اللذين لا يعرفون أحيانا قواعد حجز التذاكر أو لا تؤهلهم ظروفهم للانتظار الطويل أمام شباك التذاكر . . بل أن هذه الفلسفة قد ارتأت فيما ارتأته أن تخصص سيارات أوتوبيس تحضر الى المسرح - خاصة النائى منها أى المسارح التى فى مكان بعيد - قبل انتهاء العرض بربع ساعة (بالاتفاق مع هيئة النقل بالمدينة) وهذه السيارات تحمل أرقاما مختلفة وهى من المستعملة فى المدينة وتوصل الى أحياء مختلفة بالطبع حسب سيرها الطبيعى وب نفس تعريفه الركوب الأصلية ، وتحضر هذه السيارات خصيصا لنقل المشاهدين من أمام كل مسرح الى أماكن سيرها الطبيعى لتوفر الراحة لجمهور المسرح ولتشجيعهم على ارتياد المسارح ولتدلل لهم كافة الصعوبات التى يمكن أن تجعلهم لا يفكرون حتى فى الكسل عن ارتياد المسارح أو الاحجام عنها .

ثم أن المسرح الاشتراكى وقد نشأ بين أحضان العمال يضع فى تخطيطه الأماكن التى تكتظ بالعمال ليجمعها أرضا خصبة لنشاطاته . . ذلك لأن كثيرا من القاطنين بهذه الأماكن وهى عادة ما تكون فى الضواحي بالقرب من أطراف المدينة حيث بناء المصانع فى التخطيطات الاشتراكية - والعمال يكسلون بعد العمل اليومى فى النزول الى المدينة

وبالتالى لا يذهبون الى المسرح . . لذلك فان مكتب التنظيم لكل مسرح يحاول اقامة حفلة شهرية في كل من هذه الاماكن البعيدة واحيانا داخل المصنع وقد شاهدت مولير (طرطوف) يعرض في احد المصانع وعجبت لتجاوب الجماهير المشاهدة من العمال . . واحيانا يجرون التمثيل في قصور الثقافة التابعة لهذه الاحياء ، وهذه القصور عادة ما تحتوى على مسرح مجهز كامل شأن كل المجتمعات الاشتراكية . . والاقبال الكبير على العروض المختلفة التى قدمت وتقدم في هذه الاماكن النائية اكبر دليل على ان الفلسفة التى اخذ بها المشرع سليمة ومنتجة وناقلة لوجهة نظر الدولة في تعميم الفن المسرحى ومحاولة توصيله صادقا لمختلف الجماهير في كل بقعة من بقاع الدولة .

وبرغم كل هذه النجاحات الساحقة في جلب عدد اكبر لجمهور المسارح الاشتراكية فان الباحثين في سياسة توسيع الرقعة الجماهيرية ما زالوا يؤكدون أن امامهم خطوات اخرى ودراسات على مستوى اكبر وأعمق في اتاحة الفرصة لكل فرد من افراد المجتمع لمشاهدة التمثيل وارتداد المسارح ارتبادا منتظما وليطلع على كل ما تنتجه الدولة من اجل اسعاد الفرد وراثته فكريا وترفيهيا .

ولراحة الجمهور فان مكتبا خاصا يقوم في كل مسرح وقريبا من مدخل صالة الجمهور يعهد بادارته الى موظفة على جانب كبير من الثقافة واجادة اللغات والمعاملات ، وعلى

جانب أيضا من الجمال ، وهذه الوظيفة تقوم بدورها بحل جميع المشكلات التي يمكن أن تقوم أو تنشأ بالصالة أو الألوام ، وبصفة عامة فهي تراقب تحركات الجماهير حتى وصولها لتستقر في مقاعدها وتحافظ من أجل راحة الجماهير على استمتاعهم بمشاهدة العرض المسرحي في حالة نفسية طيبة ، وعادة ما تكون هذه الوظيفة من دراسات الفلسفة أو علم النفس أو اللسان أو الاجتماع ، وقيامها بهذا الدور في المسرح إنما هو تكريم آخر للمتفرج واحتراما لراحته وحلا لمشاكل قد تنشأ بحكم طبيعة العمل في المسرح من تضارب في أرقام التذاكر أو تكرار لها أو خطأ موظف أو عدم انتباه من متفرج .. كل هذه المشاكل يمكن أن تحل وداخل المسرح وقبل أن تتفاقم المشاكل في الصالة والجمهور يتقرب بدء العرض المسرحي .

وعادة ما تحجز ادارة المسرح ١٠ مقاعد لدى هذه الوظيفة يطلق عليها (مقاعد الاحتياط) ليتمكنها التصرف العاجل السريع دون الرجوع الى المدير أو غيره في حل هذه المشاكل فلديها حرية التصرف بما يحفظ للجماهير مكانتها وكيانها ، فضلا عما تتمتع به هذه الشخصية من قدرة على اشعار المتفرج بالراحة وبعظمته كمتفرج ليكون زبونا جديدا في مسرحها من خلال كلمة مهذبة أو ابتسامة عذبة .

وأما الشطر الثاني من دور الجمهور في المسرح فهو يقع

على عائق الجماهير نفسها ، فلا فزقة لب ولا ترانزستور
ولا تراحم أو اندفاعات نحو (البلاسير) عامل اجلاس
الجماهير في مقاعدها ولا احاديث أو دردشة اطلاقا اثناء
العرض المسرحى ولا ضحكات هستيرية أو خارجة أو غير
طبيعية ولا تعليقات بين المشاهد والممثل أو بين المتفرج
والمتفرج أو بين المتفرج والممثل الذى أحيانا ما يأتى من
صالة الجمهور . . وإنما احساس من جانب الجمهور بالالتزام
فى جدية تعادل جدية الممثل نفسه .

والجماهير لا تحبى الممثلين الا فى نهاية العرض المسرحى
صدقا منها ورغبة فى عدم مضايقة الممثل وشغله عن عمله
فور ظهوره وتأكيدا منها له فى نفس الوقت أنها إنما تصفق
له فى النهاية كشخصية مسرحية وليس كشخصية
ذاتية . . . انهم يصفقون له فى النهاية لأنه استطاع أن يمثل
الشخصية ومن خلال اقتناعهم بذلك فيكون التصفيق
تصفيق المقتنع ولا يصفقون له فى البداية لأنه بدأ الشخصية
وبدون أى اقتناع طالما أنه لم يحدث تمثيل ولم يبدأ الممثل
عمله بعد . ان مغزى التصفيق هناك قائم على الموضوعيات
الفنية وليس على التحيات .

والتصفيق فى أول السرحية أو عند ظهور الممثل يفضح
مغليات الجماهير كما يولد اشمزازا أو قل استخفافا بقول
المصفيق . . هذا الاحساس يتولد بالفعل لدى الممثل الذى
يعرف تماما أنه عند دخوله لم يكن قد قدم شيئا بعد ولم

يفصح عن الشخصية التى سيمثلها فاذا سمع التصفيق له شخصيا عرف أنه تصفيق زائف .

وبعد المسارح يكتب ملحوظة تقول « التصفيق فى نهاية المسرحية » .. وهذه المتعة وهذا الانقطاع الذى يحدث عادة بين الجماهير وبين نفسها وقت دخول قاعة صالة المتفرجين ثم هذا العود الى الحالة الاولى قبل دخول المسرح والفترة التى بينهما ، فترة العرض المسرحى انما تكون حالة نفسية غريبة تقنع الجمهور المشاهد تحت رقابتها ، وهذه الحالة على الصورة الموضحة هى بمثابة حيّز محدود من الزمن محاط بكل انواع الجد والاحترام ، وهو ما يولد المتعة لدى المشاهد ، فييسر له ذلك مستقبليا أن يناقش ما شاهده أو أن يعارضه أو يؤيده حسب ما يرى وحسب ما يخرج به من العرض المسرحى .. ان لحظة التصوف التى يدخل فيها المشاهد هى لحظة يقظة الوجدان ، وهى لحظة الحياة العظيمة .. حياة المسرح الاصيله الساحرة .

الأجور والعمالات :

يحاول المسرح الاشتراكى الى جانب ايجاد المجال لكل العاملين به أن يؤدى كل* واجبه فى حدود الامكانيات المطلوبة التى تناسب العمل وقيمته ، ولذلك ترى النظم أن اعظم ضمان لاستقرار الفنان هو أن يخصص له دخل ثابت

يستطيع أن يسد أوده يتقاضاه شهريا أو كل خمسة عشر يوما حسب ما تقضى به اللوائح المالية المتفق عليها .

وتشجيعا من المشرع للاقبال على العمل واغراء الممثلين والعاملين فانه يرى أن يمنح المخرج أو الممثل أو مهندس الديكور أو واضع الموسيقى أو المترجم اجرا آخر عندما يشترك في عمل من الأعمال وبقدر متوسط يمنح للواحد عن العمل الواحد كإخراج مسرحية أو تمثيل دور أو تصميم مسرحية أو وضع موسيقى ما يوازي ١٠٠ جنيه مصرى . . وسر هذه المكافأة الخاصة التى تمنح عند العمل هى تشجيع الفنان على قبوله العمل رغم أنه عامل بالدولة وعدم الهروب منه طالما أنه يتقاضى مرتبا ثابتا فى الدولة ، وبعض الدول الاشتراكية لا تعمل بهذا النظام وإنما تكتفى بالمرتب الشهري الممنوح لفنانيهما . ولقد حقق هذا النظام أغراضا كثيرة أثبت فيها العاملون فى المسرح حبهم وتفانيهم ومدى إيمانهم بالرسالة العميقة التى يضطلعون بها .

والمشرع قد قسم الوظائف الفنية لجميع العاملين بالمرح على اختلاف درجاتهم ومهنتهم وحسب طبيعة الأعمال ووضع لهم كادرا خاصا يبدأ بمرتب معين وينتهى بمرتب معين وراعى فى وضعه للكادر التطور التسلسلى للوظيفة ومكافأة مدة الخدمة وعمل حساب الترقيات

الاستثنائية التي تركز على نتائج العمل وحده ولم يشارك
المشرع نقطة الأبحاث وشرعها بقوانينه .

فحدد مرتب المدير الفني بما يعادل ٨٠ جنيها للفئة
١ ، ٦٥ جنيها للفئة ب ، ٥٥ جنيها للفئة ج .

وحدد مرتب المخرج الأول بما يعادل ٨٠ جنيها للفئة
١ ، ب ، ج .

وحدد مرتب المخرج بما يعادل ٦٠ جنيها للفئة ١ ،
٥٠ جنيها للفئة ب ، ٤٠ جنيها للفئة ج .

وحدد مرتب مساعد المخرج بما يعادل ٤٠ جنيها
للفئة ١ ، ٣٠ جنيها للفئة ب ، ٢٦ جنيها للفئة ج .

وحدد مرتب مصمم الملابس ومصمم الإزياء بما يعادل
٦٥ جنيها للفئة ١ ، ٤٨ جنيها للفئة ب ، ٣٥ جنيها
للفئة ج .

وحدد مرتب الدراماتورج (رجل الدراما بالمرح)
بما يعادل ٤٨ جنيها للفئة ١ ، ٣٢ جنيها للفئة ب ، ٢٨ جنيها
للفئة ج .

وحدد مرتب الملحن بما يعادل ٤٠ جنيها للفئة ١ ،
٣٢ جنيها للفئة ب ، ٢٨ جنيها للفئة ج ، ونفس المرتب
حدده لقائد العرض المسرحي (مدير المسرح) .

وغير ذلك من الوظائف الخاصة بباقي الطاقم الفني كما
احتوى القانون المنظم على تحديد أجور الراقصين وقائدي

الأوركسترا وعمال المسرح ومهندسى الأضاءة والمبائى والموظفين وغيرهم .

وحدد القانون أيضا معاملة طلبة معهد التمثيل والاكاديميات الفنية الذين يشتركون فى العروض المسرحية ونص على أن يكونوا من طلبة السنة الثانية والسنة الثالثة فقط ورفض اشراك طلبة السنة الأولى ليتفرغوا لاستقبال الدراسة فى أول سنة دراسية لهم وحتى لا يشغلهم عن دراستهم كما رفض طلبة السنة الرابعة ليتفرغوا بدورهم أيضا لسنة التخرج .

وعامل الباقين من اشترাকهم فى الليلة الواحدة بما يعادل ٨٠ قرشا عن الحفلة الواحدة ، كما نص القانون على الاستعانة بطلبة قسم الاخراج فى المعاهد الفنية العالية والاكاديميات الفنية ويمنح الواحد عند انتهاء المساعدة فى الاخراج ما يعادل ١٠ جنيهات وأجر يومى قدره ما يعادل ٨٠ قرشا عن مراقبة العرض المسرحى من الصالة بالنسبة لطلبة السنة الثالثة قسم الاخراج ، وما يعادل ١٥ جنيها مصريا وأجر يومى قدره ما يعادل ٨٠ قرشا عن مراقبة العرض المسرحى من الصالة بالنسبة لطلبة السنة الرابعة قسم الاخراج . . وقسم الاخراج لا يشرك طلبة السنة الأولى والثانية فى مساعدة الاخراج بالمسارح . وحدد القانون سريان هذه القواعد على جميع مسارح الدولة سواء كانت بالعاصمة أو بالأقاليم .

المسرح للمسرحيين :

شعار ترفعه كل مسارح الدول الاشتراكية .. ذلك لأن الاختصاص هو الأصل وكذلك التخصص خاصة في الأعمال الفنية ... وشعار المسرح للمسرحيين يوصل لنتائج هامة خاصة في المعاملات اليومية والمعاملات الفنية . فلا يفهم نفسية الممثل ولا طريقة التعامل مع الفنان الا فنان مثله .. وقد يكون هذا الفنان مخرجاً أو ممثلاً أو مهندساً للديكور ولكن الأولين هما أقدر الناس على فهم طبيعة الفنان ومشقاته ومزاجه وحقيقة حالته النفسية أثناء العمل .

وخطر الدخيلين على المسرح أمر معروف منذ القدم لأن الذي لا يحس بطبيعة عمل الممثل والمخرج وهما أشق الأعمال في المسرح لا يمكن له بأية حال من الأحوال ان يبدأ التعاون معهما أو مع غيرهما من بقية طاقم المسرح ولا حل مشاكلهم . ثم ان غير المسرحيين الذين يتسلقون ويتقربون للمسرح ويحاولون الوصول الى وظائفه انما هم في الحقيقة أبعد ما يكونون عن الفن . ويكاد النظام الذي أخذ به المسرح الاشتراكي من وضع المسرحيين في مناصب القيادة منفذاً في معظم الدول الاشتراكية وفي ٩٠ ٪ من مسارحها . ويؤكد المخرجون والممثلون القائدون لحركة مسارحهم انهم

يعملون بنفس الحماس الذين يقودون به حياتهم الفنية كممثلين أو كمخرجين وذلك لارتباطهم الحقيقي بحياة المسرح وفن المسرح مما يجعلهم لينين في حل المشاكل وقادرين في الوقت نفسه على تطويع القضايا دون الاخلال بوجهات النظر الفنية للمخرجين والممثلين زملائهم . ولقد حذر غمروفتش دانتشنكو في كتابه « مسرح الحقيقة » من خطر الأدباء وأدعياء الفن وخطر وصاياتهم الأدبية موضعا الأساليب الانسانية التي يتخذونها أحيانا لاثبات أنفسهم . . . ذلك لأن حب المسرح الحقيقي لا يستطيع أن يكمن وأن يستقر في نفس بالقدر الذي يحسه المخرج أو الممثل الفاهم المقدر للأحاسيس الفنية والتطلعات التقدمية لمراحل الفن وآفاقه . . . ذلك لأن غير المسرحيين انفسا يسرون المسرحية في طريق من البيروقراطية التي لا اثر لها في المسارح الاشتراكية . . . لأن الدولة الاشتراكية تعطى حرية الاستقلال التام في كل مسرح للجنة ثلاثية تحدث عنها في بداية كتابي وهذه اللجنة هي المسئولة مسئولية كاملة أمام الوزير المختص وحسب نص القانون أيضا أن المكاتبات الفنية في المسرح والجهات الرسمية تتبادل في ظرف ٤٨ ساعة للرد في حالة (مستعجل) و ٢٤ ساعة للرد في حالة (حالا) . والمسرح الاشتراكي أعطى سلطة الوزير المختص للمدير الفني للمسرح للتصرف داخل حدود مسرحه في بعض الحالات المستعجلة التي تقتضيها

أحيانا ظروف العرض المسرحى .. وكل هذه السلطات مكفولة ومعترف بها ويجرى التنفيذ بها حاليا - ذلك لأن قوانين المسرح قد أكدت الفوارق بين حياة المسرح غير العادية وبين الحياة العادية والتي لا توافق أبدا بحياة المسرح التى تسير بفجأة أخرى غير التى تسير بها عجلة الוותين فى دواوين الحكومة :

المسرح فى بلدتنا

والمنرح فى بلدتنا ظاهرة تكاد تكون خديثة ليس لها جلور يمتد الى مئات السنين شأنه فى ذلك شأن المنارج الاوربية مثلا .. ولا ينقص ذلك من شأن منسرخنا بل يزيده املا يربط بالتفاؤل .

وانعكاس الحياة السياسية البغيضة وآثارها قبل الثورة المصرية طبعت المسرح المصرى بل دمغته بآثار المستعمر وأخلاقه وطباعه ونفوذ الوهمى .. وليس مسرحنا وحده هو الذى عانى من هذه الظاهرة .. ولكن أغلب مسارح العالم التى عاصرت ظروفنا كظروفنا أو شبيهة بها سارت أيضا على نفس المنوال حتى فتحت نوافذ الثقافة عليها وانتشرت الكتب والترجمات ، وازداد التعرف على الآداب المسرحية المختلفة . واتى ذلك بريح هبت لتمحو آثار المسرح القديم والآداب القديم الذى كان

غالباً ما ينتمى الى آداب المستعمر الانجليزى والفرنسى وخاصة فى البلاد العربية .

ثم كانت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ المجيدة التى حررتنا من المستعمر ومن الاقطاع ومن الدالة ممثلة فى الغناء الملكية ، ومن العيش فى اطرار كاذبة واهمة لا ترضاها النفس البشرية . وبدأت هذه الثورة فى خلق فلسفات فكرية جديدة انعكست على حياتنا اليومية ، وعلى الأدب وعلى أصحاب القلم من الكتاب . . . وكان من الطبيعى ان يسير الادب داخل الركاب وان يتطور ، وان تلقى صالات علب الليل وقاعاتها الراقصة ، وأن يبدأ البحث عن حياة جديدة للمسرح ، ومن اساليب أخرى لتطويره ليساهم فى الحياة الاشتراكية الجديدة ، المذهب الذى اختاره شعب الجمهورية وارتضاه ووضع ميثاقه دستوراً يعمل به ، يحدد معالم طريقه السياسى والفكرى والاجتماعى .

والمسرح شأنه شأن الفروع الأخرى لا بد له من ان يظهر هذا التغيير الذى طرأ على الدولة ، فلقد تغيرت قوانين التعليم فى بلدنا ، وتغيرت نظم الدراسة والامتحانات التجارية وقوانين القضاء أيضاً من أجل ملائمة النظريات الاشتراكية . ولكن المسرح العربى لم يتغير رغم محاولات كثيرة لتطويره ، ورغم رصد المال من جانب الدولة للنهوض

به ليصبح مسرحا على خط التحول الاشتراكي مجديا
ونافعا .

اننا ندعو - كمخلصين لفن المسرح وخشبته - ان
نتطلع في يوم قريب الى مسرح اشتراكي اصيل في
جمهوريةنا العربية المتحدة .

والله ولي التوفيق .

كمال عيسى

فهرس الكتاب

صفحة

٣	مقدمة
١٢	المسرح كظاهرة اجتماعية
١٩	المسرح والادب
	التخطيط ونوعية المسارح (القيادة الموحدة - اللجنة
٢٥	الفنية - الجهاز المسرحى)
	خدمات عامة (المكتبة - فرقة المطافئ - الطبيب -
	المراة - الملابس - حالات المرضى - فترات
٣٧	الراحة - الاجازة بأجر - المراسلات)
٤٥	مسارح الاقاليم والاشتراكية
٥٣	فن المخرج وفن الممثل (المخرج - الممثل)
٩٠	أخلاقيات العاملين فى المسرح
٩٤	دور الجمهور
١٠٠	الاجور والمعاملات
١٠٤	المسرح للمرحيين
١٠٦	المسرح فى بلدنا

المكتبة الثقافية

تحقق اشتراكية الثقافة

تصدرها الدار المصرية للتأليف والترجمة

توزيع مكتبة مصر - ٢ شارع كامل صدقي

صدر منها (ابتداء من أول يوليو ١٩٦٥) :

- ١٣٦- الفارسي الفلسفية للدكتور أحمد فؤاد الأهواني
- ١٣٧- الرسول للدكتور عبد الحليم محمود
- ١٣٨- خيال الظل للدكتور عبد الحميد يونس
- ١٣٩- الحضارات والإنسان للدكتور هاني محمود
- ١٤٠- حركة السكان للدكتور محمد السيد غلاب
- ١٤١- الأرقام والمجتمع للدكتور محمود يوسف الشواربي
- ١٤٢- ألوان من أحياء البحر للدكتور محمد رشاد الطوسي
- ١٤٣- العرب في أوروبا للدكتور علي حسني أنثروبوتر
- ١٤٤- فلسفة اللغة العربية للدكتور شعلان مدين
- ١٤٥- الإنسان وصحته النفسية للدكتور مصطفى فهمي
- ١٤٦- شيوع العصر في الإنفلس للدكتور حسين بولس
- ١٤٧- قصة الإنسان القديم وحضارته للدكتور أنور عبد العظيم
- ١٤٨- أسرار العبادات في الإسلام للدكتور عبد الحليم محمود

- ١٤٩- انصواء على الفكر العربي الاسلامي للأستاذ انور الجندى
- ١٥٠- شعر المهجر للدكتور كمال نشأت
- ١٥١- الفهرس والحياة للدكتور عبد المحسن صالح
- ١٥٢- الاخلاق والمجتمع للدكتور زكريا ابراهيم
- ١٥٣- نظرات في فكر العقاد للدكتور عثمان أمين

دار مصر للطباعة
٣٧ شارع حسان، ميدان

المكتبة الثقافية

- أول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة
- تيسر لكل قارئ أن يقيم في بيئته مكتبة جامعة تحوى جميع ألوان المعرفة بأفلام أساتذة ومتخصصين وبمجموعة فروع لكل كتاب
- تصدر مرتين كل شهر في أوله وفي منتصفه الكتاب القادم

الفنون الشعبية في النوبة

سعد الحارم

١٥ أبريل سنة ١٩٦٦

مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - النجلا

Bibliotheca Alexandrina



0268788